Tell im Drama vor und nach Schiller.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

an der

Philosophischen Fakultät I der Universität Bern

vorgelegt von

Elsbeth Merz

aus Thun.

Paul Haupt
Akademische Buchhandlung vorm. Max Drechsel
BERN 1925

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Von der Philosophischen Fakultät I auf Antrag des Herrn Professor H. Mayne angenommen.

Bern, den 22. Juni 1922.

Der Dekan: *Häberlin.*

Die Arbeit erscheint gleichzeitig als Heft 31 von „Sprache und Dichtung". Forschungen zur Sprach- und Literaturwissenschaft. Herausgegeben von Harry Maync und S. Singer.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Literaturverzeichnis 7
Einleitung 11
I. Die Grundlagen der sogen. Tellsage 12
II. Entwicklung der Sage bis auf Tschudi 14
III. Die dramatischen Werke 15
1. Das Urnerspiel und Ruofs Bearbeitung 15
2. Das 17. Jahrhundert 22
3. Die Epigonen der französischen Klassik 34
4. Bodmers Bestrebungen auf dem Gebiete des politischen Schauspiels 44
5. Ambühls Stellung zum Sturm und Drang 48
6. Veit Weber 53
7. Das 19. und 20. Jahrhundert 56
Schluß 61

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549603_0009

Literaturverzeichnis.

Allgemeines.

Wilh. Vischer, Die Sage von der Befreiung der Waldstätte nach ihrer allmählichen Ausbildung. Leipzig 1867.

Gustav Kettner, Wilhelm Tell (Studien zu Schillers Dramen, 1. Band). Berlin 1909.

Wilh. Oechsli, Quellenbuch zur Schweizergeschichte. Zürich 1901.

Joh. Dierauer, Geschichte der schweizerischen Eidgenossenschaft. Gotha 1919. Bd. 1.

L. Rochholz, Tell und Geßler in Sage und Geschichte. Heilbronn 1877.

Aug. Bernoulli, Die Sagen von Tell und Stauffacher. Basel 1899.

R. Meszlény, Tellprobleme. Berlin 1910.

Franz Heinemann, Tellbibliographie. Bern 1907.

G. Meyer v. Knonau, Der Hiatus zwischen der Sage vom Geheimbund und der Sage vom Tell im Schillerschen Tell. Archiv für Literaturgeschichte, Bd. 2, S. 539. Leipzig 1872.

Gust. Roethe, Die dramatischen Quellen des Schillerschen Tell. Forschungen zur deutschen Philologie. Leipzig 1894. Festgabe für Rud. Hildebrand.

Ad. Frey, Schillerstudien II. Zu Wilhelm Tell. Marbacher Schillerbuch z. 100. Wiederkehr v. Schillers Todestag, hsg. vom schwäbischen Schillerverein. Stuttgart u. Berlin 1905.

H. Düntzer, Goethes Wilhelm Tell. Neue Goethestudien, S. 297. Nürnberg 1861.

J. Rönnefahrt, Goethes Faust und Schillers Tell nach ihrer weltgeschichtlichen Bedeutung und wechselseitigen Ergänzung. Leipzig 1855.

Henry Eberle, Wilhelm Tell vor und nach Schiller. Die Schweiz, Bd. 8, S. 273—76, 298—303 etc. Zürich 1904.

L. Rochholz, Die Tellenschauspiele in der Schweiz vor Schiller. Grenzboten, Jahrg. 23, Nr. 30—33, 2. Sem., 3. Bd. Leipzig 1864.

Ad. Vögtlin, Das Tellschauspiel in der Schweiz. Bühne und Welt, Jahrg. I, Augustheft 2. Berlin 1899.

Kahlert, Die Vorläufer von Schillers Tell. Prutz deutsches Museum, 1862, Jahrg. 12.

P. Lang, Die schweizerischen Tellspiele. Swiss Observer, Nr. 137—42. London 1924.

O. v. Greyerz, Schillers Wilhelm Tell verglichen mit zeitverwandten dramatischen Bearbeitungen desselben Stoffes. Centralblatt des Zofingervereins, Bd. 25. Genf 1884/85.

J. Baechtold, Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz. Frauenfeld 1892.
G. Lanson, Histoire de la littérature française. Paris 1916.
W. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas. 3 Bde. Halle 1893—1903.
H. Hettner, Das moderne Drama. Braunschweig 1852.
G. Freytag, Die Technik des Dramas. Leipzig 1890.
O. v. d. Pfordten, Werden und Wesen des historischen Dramas. Heidelberg 1901.
K. Holl, Die Geschichte des deutschen Lustspiels. Leipzig 1923.
Ed. Ziehen, Die deutsche Schweizerbegeisterung in den Jahren 1750—1815. Frankfurt a./M. 1922.
A. Lütolf, Prof. Eutych Kopp als Professor, Dichter, Staatsmann und Historiker. Luzern 1868.

Spezielles.

E. Weller, Das alte Volkstheater der Schweiz. Frauenfeld 1863.
P. Gall Morel, Das geistliche Drama vom 12.—19. Jahrh. in den 5 Orten und besonders in Einsiedeln. Geschichtsfreund, Bd. 17. Einsiedeln 1861. Nachtrag dazu Geschichtsfreund, Bd. 23. Einsiedeln 1868.
Jos. Ehret, Das Jesuitentheater zu Freiburg in der Schweiz. Diss. Freiburg i./Br. 1921.
Jak. Zeidler, Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas. Theatergeschichtl. Forschungen IV. Hamburg und Leipzig 1891.
W. Flemming, Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge. Berlin 1923.
B. Staub, Zugerische Dichter aus dem 17. Jahrh. Jahresbericht der kant. Industrieschule. Zug 1865/66.
W. A. Kaiser, Die Zuger Schriftsteller. Jahresber. d. Industrieschule. Zug 1874/75.
C. Kaulfuß-Diesch, Untersuchungen über das Drama der Jesuiten im 17. Jahrh. Archiv f. neuere Sprachen, Bd. 131.
J. Baebler, Samuel Henzis Leben und Schriften. Aarau 1880.
Maria Krebs, Henzi und Lessing. Neujahrsbl. der Liter. Gesellschaft Bern auf das Jahr 1904. Bern 1903.
J. L. Aebi, Kurze Geschichte der höhern Lehranstalt in Luzern. Beilage z. Progr. d. Kantonsschule 1855/6.
Markus Lutz, Nekrolog denkwürdiger Schweizer aus dem 18. Jahrh. Aarau 1812.
G. Tobler, J. J. Bodmer als Geschichtsschreiber. Neujahrsbl. der Stadtbibliothek. Zürich 1891.
G. Tobler, Bodmers politische Schauspiele. Sonderabdr. aus J. J. Bodmer, Denkschrift zum CC. Geburtstag. Zürich 1900.
G. Keckeis, Dramaturgische Probleme im Sturm und Drang. Bern 1907.
H. Rauch, Lenz und Shakespeare. Berlin 1892.
E. Gross, Die ältere Romantik und das Theater. Theatergeschichtliche Forschungen XXII. Hamburg u. Leipzig 1910.

K. G. Wendriner, Der Einfluß von Goethes Wilhelm Meister auf das Drama der Romantiker. Diss. Leipzig 1909.
G. Witkowski, Das deutsche Drama des 19. Jahrh. Natur u. Geisteswelt, Bd. 51. Berlin 1913.
J. Proelss, Das junge Deutschland. Stuttgart 1892.
Otto Francke, Eine Travestie auf Schillers Tell. Bühne und Welt, Jahrg. 6, Nr. 13, Aprilheft 1, 1904.
Gabriel Monod, Le théatre populaire en Suisse et l'oeuvre de M. René Morax. Revue hebdomadaire 19. année, Nr. 38, 17. sept. Paris 1900.
R. Bornand, Un auteur dramatique Suisse, M. René Morax. Extrait de la Revue belgique. Bruxelles 1907.

Quellen.

Urnerspiel von Wilhelm Tell, hsg. von W. Vischer. Basel 1874.
Fastnachtsspiele aus dem 15. Jahrh., hsg. von Adalb. Keller. Stuttgart 1853. Bibl. des Liter. Vereins. Bd. 28, 29, 30, 46, 47.
Schweizerische Schauspiele des 16. Jahrh., 3 Bde., hsg. von J. Baechtold. Zürich 1890—93.
Mich. Stettler, Tragecomedy von der Gründung der Eidgnoschaft. Ungedr. Mss. Hist. Helv. I, 82 Leder Bd., 4°, unpag., auf der Stadt- und Universitätsbibl. Bern.
Joh. C. Weißenbach, Eydgnoessisches Contrafeth Auff- und Abnehmender Jungfrauen Helvetiae. Zug 1701.
Oeuvres de P. Corneille éd. Marty-Laveaux, 12 vl. Coll. des Grands Ecrivains. Paris 1862.
J. Racine, Théatre choisi publié par Lanson. Paris 1913.
(S. Henzi), Grisler ou l'ambition punie o. O. 1762 anon.
M. Lemierre, Guillaume Tell, Yverdon 1767.
M. D. Leroy, L'Héroisme Helvétique ou la Suisse sauvée. Neuchatel 1787.
Sedaine, Guillaume Tell, Paris, 2me année de la république française.
Bodmers Tagebuch (1752—82), hsg. v. J. Baechtold. Turicensia, Beiträge z. Zürcher. Geschichte. Zürich 1891.
Bodmer, Artikel über das politische Trauerspiel in Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste. 3. Teil, S. 710. Leipzig 1793.
Bodmer, Persönliche Anekdoten, hsg. v. Th. Vetter im Zürcher Taschenbuch auf 1892, neue Folge, Jahrg. 15.
Bodmer, Mein poetisches Leben, hsg. v. Th. Vetter im Zürcher Taschenbuch auf 1892, neue Folge, Jahrg. 15.
J. J. Bodmer, Politische Schauspiele. Zürich 1768.
J. J. Bodmer, Karl v. Burgund. Heilbronn 1883. Deutsche Literaturdenkmäler des 18. Jahrh., Nr. 9.
J. J. Bodmer, Heinrich von Melchtal oder die ausgetretenen Augen. 1775.
J. J. Bodmer, Wilhelm Tell oder der gefährliche Schuß. 1775.
J. J. Bodmer, Geßlers Tod oder das erlegte Raubtier. 1775.
J. J. Bodmer, Der Haß der Tyranney und nicht der Person. 1775.
J. G. Zimmermann, Petermann v. Gundoldingen oder die Sempacherschlacht. Basel 1779.

J. G. Zimmermann, Nikolaus von Flüe oder die gerettete Eidgenossenschaft. Luzern 1781.
J. G. Zimmermann, Wilhelm Tell. Basel 1779.
H. W. Gerstenberg, Ugolino, Vermischte Schriften, Bd. 1. Altona 1815.
H. W. Gerstenberg, Etwas über Shakespeare, Verm Schriften, Bd. 3.
J. R. Lenz, Über die Veränderung des Theaters im Shakespeare. Flüchtige Aufsätze, hsg. von Kayser. Zürich 1776.
Stürmer und Dränger, hsg. von Sauer. Kürschners Deutsche Nationalliteratur. Bde. 79—81.
J. L. Ambühl, Gedichte, hsg. von Greg. Grob. St. Gallen und Leipzig 1803.
J. L. Ambühl, Hans von Schwaben oder Kaiser Alberts Tod. St. Gallen 1784.
J. L. Ambühl, Die Mordnacht in Zürich. Zürich 1781.
J. L. Ambühl, Der Schweizerbund. Zürich 1779.
J. L. Ambühl, Wilhelm Tell. Zürich 1792.
L. Tieck, Einleitung zu den Gesammelten Schriften v. Lenz (3 Bde.). Berlin 1828. Bd. 1.
Fr. de la Motte Fouqué, Sigurd der Schlangentöter. Kürschners Nat. Lit., 146, I.
Veit Weber, Sagen der Vorzeit, I. Berlin 1790.
Veit Weber, Wilhelm Tell. Berlin 1804.
E. de Pradel, La mort de Geßler. Neuchatel 1829.
Alph. Scheler, Guillaume Tell, drame à grand spectacle en 5 actes et 7 tableaux d'après Schiller et Pixérecourt. Paris 1899.
C. Edler v. d. Planitz, Wilhelm Tell in der sächsischen Schweiz. 1897.
E. Klein, Tells Tod. Eßlingen 1903.
René Morax, Tell, drame avec choeurs en 4 actes. 3me cahier vaudois. Lausanne 1914.
F. Chavannes, Guillaume le Fou, drame en 3 actes. Lausanne éd. des cahiers vaudois. 1916.
C. A. Bernoulli, Der Meisterschütze, ein Prosatell in 4 Aufzügen. Jena 1915.
Paul Schoeck, Tell, Schauspiel in Schwyzer Mundart. Aarau 1923.
J. Bührer, Ein neues Tellenspiel. Weinfelden 1923. Freie Bühne, Nr. 7.

Einleitung.

Nirgends wird es so deutlich wie bei der Betrachtung einer Stoffgeschichte, wie wenig der Stoff an sich und wieviel die Art der Behandlung und die Persönlichkeit des Künstlers bedeutet. Goethe schreibt in einem seiner Briefe an Schiller[1]), „daß man von einem guten Gedicht den Ausgang wissen könne, ja wissen müsse, und daß eigentlich das Wie bloß das Interesse machen dürfe".

Der Stoff ist übrigens vom Moment an, wo ihn der Künstler gewählt hat, nicht mehr bloß Rohstoff. Die Tatsache der Wahl bedeutet schon den Beginn der dichterischen Umformung. In jedem Stoff liegt ein ganzer Komplex von Werten und Möglichkeiten, welche die verschiedensten Naturen zur Produktion reizen können. Es ist charakteristisch für den Auswählenden, auf welchen von ihnen er am meisten reagiert, welche Linien er betont, auf welche Motive er sein Schwergewicht verlegt. Ebenso ist es charakteristisch für eine ganze Zeit, welche Stoffe sie bevorzugt, wie sie die überlieferten biegt und welche neuen sie schafft. Die Antike bezieht die Stoffe für ihr Drama aus der Heldensage, das mittelalterliche Spiel schöpft aus der Bibel und den Legenden, die Neuzeit erst hat das Stoffgebiet bedeutend erweitert und neben Sage, Legende und Geschichte Probleme der Gegenwart herangezogen.

An den verschiedenen Gestalten, die ein Stoff im Wandel der Jahrhunderte annimmt, muß sich die geistige, hier speziell die literarische Entwicklung eines Volkes aufzeigen lassen; Wandlung der Form ist Wandlung des Geistes.

---

[1]) Schiller-Goethe, Briefwechsel, hsg. von Graef und Leitzmann, Inselverlag, Leipzig 1912, I, 321 (Brief vom 22. April 1797).

I. Die Grundlagen der sogen. Tellsage.

Jahrhundertelang galten die von Tschudi berichteten, die Entstehung der Schweiz betreffenden Ereignisse als unerschütterliche Wahrheit. Im 18. Jahrhundert, im Zeitalter der Aufklärung, begann sich die Kritik zu regen, und obgleich die Behörden, vor allem die von Uri, allen lautwerdenden Zweifel zu unterdrücken suchten, so ließ sich doch die Skepsis gegenüber Tatsachen, die früher als Geschichte gegolten hatten, nicht aufhalten. Die Wissenschaft verwies im Laufe der Untersuchung alles, was sich auf Tell bezog und die eine Komponente der Erzählung darstellt, kurzerhand in das Reich der Fabel. Die andere Komponente, die Befreiung der drei Länder, stellt sich historisch dar als ein allmähliches, zeitweilig mit Kämpfen verbundenes Selbständigwerden, das mit dem Sieg am Morgarten einen vorläufigen Abschluß findet. Die historische Tatsache der allmählichen Loslösung von Österreich wäre dann in der Tradition nach und nach umgewandelt worden, in eine einmalige Erhebung zusammengezogen und diese begründet durch Gewalttätigkeiten auf feindlicher Seite[2]). Erst später gesellte sich dann, nach bis vor kurzem noch allein herrschender Auffassung, die spezifisch urnerische Tellsage dazu.

Rochholz[3]) stellte die Tellsage zu den Symbolen des Kampfes zwischen Sommer und Winter und brachte zahlreiche Parallelen aus der dänischen, norwegischen, holsteinischen, englischen, serbischen und esthnischen Sagenliteratur. Die bekannteste davon und der Tellsage sehr ähnlich ist diejenige von dem Dänenkönig Harald Blauzahn und dem Schützen Toko, erzählt bei Saxo Grammaticus in der historia danica: Toko, der sich seiner Treffsicherheit gerühmt hat, muß auf Befehl des Königs seinem Sohne einen Apfel vom Kopfe schießen. Obschon ihm nur ein Schuß gestattet ist, nimmt er drei Pfeile aus dem Köcher, und nach gelungenem Schuß

---

[2]) Wilh. Vischer, Die Sage von der Befreiung der Waldstätte nach ihrer allmählichen Ausbildung. Leipzig 1867. — Kettner, Wilhelm Tell. Berlin 1909. — W. Oechsli, Quellenbuch zur Schweizergeschichte. Zürich 1901. S. 100. Zur Sage von der Befreiung der Waldstätte. — Joh. Dierauer, Geschichte der schweiz. Eidgenossenschaft. Gotha 1919. I. Bd., 2. Buch, 1. Kap. III.: Die Befreiungssage.

[3]) E. L. Rochholz, Tell und Geßler in Sage und Geschichte. Heilbronn 1877.

gibt er auf die Frage nach den übrigen Pfeilen die Antwort, daß sie dem König gegolten hätten, wenn sein Kind verletzt worden wäre. Nachdem er noch seine Geschicklichkeit im Schneeschuhlaufen durch eine halsbrecherische Fahrt am Felsen Kolla hat beweisen müssen, schließt er sich einem Aufstand von Haralds Sohn Sweno gegen den Tyrannen an — die Dänen sind empört, daß Harald Ochsen und Menschen zusammenspannen läßt — und erschießt diesen im Walde.

Aus einer Erzählung des persischen Dichters Farîd Uddîn Attâr, von einem König, der seinem Lieblingssklaven einen Apfel vom Haupte schießt, schloß Rochholz, daß die Sage vom Meisterschützen wahrscheinlich ursprünglich orientalisch und von dort nach dem Occident gekommen sei.

Das Motiv des Tyrannenmords, wie es sich in der dänischen Fassung ausprägt, erleichterte diesem internationalen Sagenstoff die Verbindung mit andern Elementen. Es konnten sich leicht lokale geschichtliche Ereignisse damit verknüpfen und der Erzählung ein so glaubhaftes Aussehen geben, daß sie lange Zeit in allen ihren Einzelheiten als Geschichte betrachtet wurde. Daß sie aber durchaus nicht so sagenhaft ist wie bisher geglaubt wurde, daß frühere Zeiten mit ihrer gläubigen Anerkennung gar nicht so unrecht hatten, wird neuerdings sehr überzeugend wieder zu beweisen gesucht[4]). Der Mangel an eindeutigen Dokumenten ist noch kein Beweis dafür, daß etwas nicht existiert hat oder nicht geschehen ist.

Die Idee der schweizerischen Tellsage (im weitern Sinn, verknüpft mit der Befreiungssage) sucht Meszlény[5]) festzustellen. Er faßt Tell als Vertreter des Bundes-, Stauffacher als Vertreter des Kantonsgedankens. Tell will Zentralisation, fast Monarchie, Stauffacher Dezentralisation, Demokratie. Je nach dem Gleichgewichtsverhältnis zwischen Bund und Kanton herrscht in den dramatischen Darstellungen verschiedener Zeiten die eine oder andere Gestalt vor. Eine ähnliche Ausdeutung nach der politischen Seite hin ist in einigen modernen Bearbeitungen sehr stark hervorgetreten. Für das literarische Interesse sind andere Gesichtspunkte wichtiger.

---

[4]) Karl Meyer, Der älteste Schweizerbund. 1924. Zeitschr. f. schweizer. Geschichte. Jahrg. 4, Nr. 1, 2. Und darüber den Aufsatz von H. G. Wirz, Vom Ursprung der Eidgenossenschaft. Kl. Bund. Jahrg. 5, Nr. 31—34, August 1924.

[5]) R. Meszlény, Tellprobleme. Berlin 1910.

II. Entwicklung der Sage bis auf Tschudi[6].

Die älteste Form der Sage ist das Tellenlied, ein historisches Lied aus dem 14. Jahrhundert, das den Apfelschuß erzählt. Es besteht aus neun Strophen, die später dem Lied „Vom Ursprung der Eidgnoschaft" vorangestellt wurden. Auf das Tellenlied beruft sich die 1482 begonnene Chronik des Melchior Ruß; sie fügt aber dem Schuß die Erzählung von den Gewalttaten der Vögte bei. Tell beklagt sich über des Vogts Grausamkeit und Ungerechtigkeit, und soll deshalb gebunden nach Schwyz geführt werden. Er entkommt, indem er den Sprung auf die Platte wagt, und erschießt den Vogt von dort aus. Ruß nennt nur den Namen Tells. In etwas anderer Form wurde die Sage schon vor Ruß um 1470 im weißen Buch von Sarnen behandelt. Hier sind deutlich drei Teile zu unterscheiden:

1. Gewalttaten der drei Vögte.
2. Tellhandlung.
3. Erstürmung der Burgen.

Dieselbe Dreiteilung findet sich in der Chronik Petermann Etterlins 1507. Volkshandlung und Tellhandlung laufen selbständig nebeneinander her. Tschudi erweitert die Sage bedeutend. Seine Tätigkeit ist deutlich nach drei Richtungen erkennbar: er datiert, motiviert und malt aus. Johannes Müller geht auf dieser Bahn weiter; er versieht die Erzählung mit weitern konkreten Zügen und gruppiert den Stoff nach bestimmten ideellen Gesichtspunkten, die in vielem auch für Schiller maßgebend waren; Müller ist ja bekanntlich mit Tschudi die wichtigste historische Quelle gewesen für Schiller.

---

[6]) Vischer, a.a.O. und Kettner, a.a.O.

III. Die dramatischen Werke.

1. Das Urnerspiel und Ruofs Bearbeitung.

Gleichgültig ob die Erzählung von Tell wirklich nur eine Verknüpfung internationalen Sagengutes mit lokalen Ereignissen ist oder ob sie sich auf historisches Geschehen zurückführen läßt. Tatsache ist, daß sie im Volksbewußtsein eine Glaubhaftigkeit höherer Art erlangt hat. Tschudi, der sie in den Hauptzügen fixiert hat, läßt die beiden Handlungen, Tellhandlung und Volkshandlung, selbständig nebeneinander herlaufen, während die erste dramatische Bearbeitung, das Urnerspiel[7]), auf einfache Art die Einheitlichkeit herstellt, indem es Tell zum Führer der allgemeinen Sache macht. Die Entstehung von diesem „spyl, gehalten zuo Ury in der Eydgnoschafft von dem frommen und ersten Eydgnossen Wilhelm Thell" wird gewöhnlich ins zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts gesetzt, da als letztes Ereignis in einer der Heroldsreden der Winterfeldzug von 1511 erwähnt ist[8]). Da es aber wahrscheinlich ist, daß die Vor- und Nachreden später hinzugefügt wurden, so kann das eigentliche Spiel sehr wohl um etliche Jahre früher entstanden sein. Auch die völlige Unberührtheit von dem Kampfe um die Ideen der Reformation, die sonst in der dramatischen zeitgenössischen Literatur deutlichen Ausdruck finden, würde für eine frühere Datierung sprechen.

Für das Urnerspiel trifft ziemlich genau zu, was von der Pfordten[9]) als Voraussetzung für das Entstehen des historischen Dramas fordert: Stolz auf eine ruhmvolle Vergangenheit, die zu einer ebenso ruhmvollen Gegenwart geführt hat; denn der kriegerische Ruhm, Ansehen und Macht der Eidgenossen waren im Laufe des 15. Jahrhunderts durch die Burgunderkriege und den Schwabenkrieg aufs

---

[7]) Das Urner Spiel vom Wilhelm Tell. Nach der Originalausgabe neu hsg. von Wilh. Vischer. Basel 1874. Festschrift für Georg Waitz. Neudruck in der Inselbücherei Nr. 358.

[8]) V. 574—77: Und was ouch gschach zu Lugkarisz,
Desz selben glychen im winterzug,
Desz bericht ich üch on all betrug, . . .

[9]) O. v. d. Pfordten, Werden und Wesen des hist. Dramas. Heidelberg 1901, S. 20.

höchste gestiegen. Dies würde auch erklären, warum nur in der Schweiz ein solches Drama möglich war; für das Reich fehlten die Bedingungen ja vollständig. Aber merkwürdig ist, daß auch innerhalb der Schweiz das Spiel isoliert dasteht. Zweifellos hängt es mit dem Volkslied zusammen[10]), doch sind mir sonst keine Beziehungen zwischen politischem Lied und Spiel bekannt. Fastnachtsspiel und geistliches Spiel beherrschen damals die dramatische Produktion, und die Schulkomödie beginnt sich langsam einen Platz zu erobern. Keiner dieser Gattungen läßt sich das Urnerspiel anschließen, selbst nicht ohne weiteres dem Fastnachtsspiel, mit dem allein es starke Ähnlichkeiten aufweist: der einfache Aufbau, die kräftige Sprache und drastische Ausdrucksweise. Karl Holl[11]) nennt das Fastnachtsspiel eine dramatisierte Anekdote, eine Charakteristik, die auch für das Urnerspiel sehr gut paßt. Aber in einer Hinsicht steht dieses Spiel vom Tell und dem Ursprung der Eidgenossenschaft ganz allein: in der Wahl des historischen Stoffes. Die Fastnachtsspiele behandeln meist aktuelle Probleme und Fragen der Gegenwart; sie geißeln politische, kirchliche und soziale Übelstände; sie sind, wie Holl sagt, Ausdruck sozialer Gefühle. Auch ausgesprochen politische Spiele wie Rosenblüts Spiel vom Türken beschäftigen sich mit zeitgenössischen Zuständen, und ihnen allen ist der satirische Zug gemein, der dem Urnerspiel vollkommen fehlt. Später greift das Fastnachtsspiel auch zu Stoffen aus der Novellen- und Sagenliteratur, aber historische Stoffe kennt es nicht. Fastnachtsaufführungen sind aus den inneren Orten bezeugt; vielleicht wurde auch das Urnerspiel aufgeführt. Es scheint mir denkbar, daß mehr solcher historisch-patriotischer Stücke existierten, die sich nur durch mündliche Tradition erhielten und deshalb für uns verloren sind. Es ist bekannt, daß die Glarner zur Feier des Sieges bei Näfels alljährlich einen Festzug zum Schlachtfeld veranstalteten, wobei Musik und Gesang neben Predigt und Rede zu ihrem Recht kamen[12]). Etwas ähnliches könnte Uri zur Feier seines Landesheros getan haben, und wir hätten im Urnerspiel eine Art kleines Festspiel vor uns, das zur bestimmten

[10]) J. Baechtold, Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz. Frauenfeld 1892. S. 328: „Seine Quellen sind außer dem Volksliede, das stets angezogen wird, die Erzählung des sogen. weißen Buches und Etterlins Chronik."

[11]) Karl Holl, Die Geschichte des deutschen Lustspiels. Leipzig 1923.

[12]) Dändliker, Geschichte der Schweiz, I, 535 f. Zürich 1884.

Zeit an bestimmten Plätzen aufgeführt wurde. Jedenfalls hätte es sich zur Aufführung sehr gut geeignet, denn es zeigt große Lebendigkeit in Handlung und Dialog. Es erzielt trotz primitiver Mittel eine große Wirkung und ist nicht nur seiner isolierten Stellung, sondern seiner Anschaulichkeit und Geschlossenheit wegen bemerkenswert.

Der erste Herold erzählt kurz den Inhalt des Stückes, vergleicht die Tellgeschichte mit derjenigen Lucretias und die Befreiung der Länder mit der Vertreibung der römischen Könige. Der zweite Herold erzählt die Herkunft der Urner und Unterwaldner von Rom und der Schwyzer von Schweden. Der dritte Herold fügt die Erzählung bei von der Christianisierung der drei Länder durch Karl den Großen. Im Jahre 1243, fährt er fort, hätten sie sich Graf Rudolf von Habsburg dem Ältern freiwillig ergeben. Unter seinem Nachfolger wurden sie so streng bevogtet, daß sie sich wieder frei machten und die Vögte erschlugen. Dann beginnt das eigentliche Spiel: Der Landvogt fordert die Urner zum Gehorsam auf und droht mit großer Strenge. Tell und Stauffacher besprechen sich, Melchtal kommt dazu und erzählt seines Vaters Unglück. Auf Tells Rat geloben sie sich Beistand und beschließen Leute zum Bunde zu werben. Nun richtet auf des Vogts Befehl Heinz Vögeli die Stange mit dem Hut auf. Tell geht ohne Gruß vorbei, wird angehalten und von dem herzukommenden Vogt zur Rede gestellt:

„Wilhelm Thell, du bist ein stoltzer mann,
Warumb hast mim huot nit eer anthan?
Min gbott hast ouch thuon verachten,
Ich wil dichs leeren basz betrachten."

Tell antwortet:

„Gnädiger herr, thuond mich basz verston:
Als ich für üwern huot thet gon,
Han doch üwerm knecht thuon sagen
Und im doch gar nüt abgeschlagen,
Das ich üwer eigner person
Allwegen gern wolt eer anthuon."

Der Vogt läßt sich aber nicht besänftigen und befiehlt, Tells Kinder herzubringen. Tell versucht es noch einmal:

„Ach herr, im besten hab ichs gthon,
Und uff min eyd gmeinet gehon,
So es doch were nun ein filtzhuot,
Den selben zuo eeren wer nit guot."

Indessen sind die Kinder hergebracht worden; auf die Frage, welches ihm das liebste sei, gibt Tell schließlich die Antwort, daß er den Jüngsten am meisten küsse. Der Vogt befiehlt ihm, diesem einen Apfel vom Kopfe zu schießen. Jetzt entschuldigt sich Tell mit seiner Unüberlegtheit:

„Ach gnädiger herr, was zyhend ir mich?
Ist das nit gantz unnatürlich,
Das ich dem liebsten kinde min
Sol und muosz nemmen das läben sin

Durch sölcher schlechter ursach willen?
Ach herr, thuond üwern zorn stillen.
Wer ich vernünfftig, witzig und schnell,
So were ich nit genant der Thell . . ."

Jede weitere Bitte wird vom Vogt kurz abgeschnitten. Tell rüstet sich unter Klagen zum Schuß, und der Kleine fragt den Vater, warum er ihn denn erschießen wolle, da er doch immer gehorsam gewesen sei. Nach gelungenem Schuß, den der Vogt bewundert, soll Tell über den zweiten Pfeil Auskunft geben und tut es nach Zusicherung seines Lebens. Er wird gebunden und ins Schiff gebracht. Nachdem sie eine Weile gefahren sind, sagt der eine Knecht:

„Ach gnädiger herr, ir sehend wol,
Das unser schiff schier ist wassers voll."

Tell wird dann losgebunden und ans Steuer gestellt und springt bei der Platte ans Land.

Der Tod Geßlers wird stumm dargestellt: „Also zoch der Thell den berg uf gegen Schwytz, unnd verbarg sich by der holen gassen, daher der vogt ryten muoszt, dann er fuor noch ein klein uff dem wasser, do lendet er und sitzt uff sin pferdt, unnd als er in die holen gassen kumpt, so schüszt in der Thell zetod. Und nach dem gieng der Thell wider zuo sinen gesellen . . ."

Dort erzählt er seine Tat. Auch Kuno Abalzellen berichtet, daß er den Unterwaldnervogt erschlagen habe. Tell spricht dann zum Volk, das einmütig bereit ist, den von ihm vorgesprochenen Eid zu beschwören:

„Das wir keinen tyrannen mee dulden,
Versprechen wir by unsern hulden.
Also sol Gott vatter mit sim sun,
Ouch heiliger geist uns helffen nun."

Der vierte Herold setzt nach dem Schluß des eigentlichen Spiels die Erzählung von den Kämpfen der drei Länder fort bis zum Winterfeldzug nach Mailand 1511. Der „beschlussz" warnt vor Unmäßigkeit und Hochmut mit dem Hinweis auf Rom und Troja, die daran zugrunde gegangen seien. Man soll sich das Beispiel der Altvordern zu Herzen nehmen und Buße tun; Gott nimmt die Reuigen auf. Des „narren beschlussz" fährt mit den Ermahnungen weiter. V. 766 ff.:

„Dann disz sönd wir ouch wol betrachten,
So wir müssend in unsers vatterland,
Das uns allein die werck nachgand." [13])

Das alte Urnerspiel ist später von Jakob Ruof bearbeitet und 1545 in der neuen Form aufgeführt worden [14]). Zwischen dem

[13]) Das ist die speziell katholische Auffassung von der Erlösung durch die guten Werke im Gegensatz zu der protestantischen Erlösung durch den Glauben. Es stimmt also nicht, wenn Baechtold (a. a. O., S. 327) sagt: „Man sieht, diese zwei letzten Anhängsel sind spätere, im Sinne der Reformation gehaltene Zutaten."

[14]) Jakob Ruof, Wundarzt in Zürich, war ein sehr fruchtbarer Schriftsteller der Reformationszeit. Er nahm als Anhänger der Reformation an beiden

alten, dem Dichter als Vorlage dienenden Spiel und seinem Drama[15]) liegt das große Ereignis des Jahrhunderts, die Reformation. Durch sie ist die dramatische Entwicklung bestimmt; wie alles andere hat sie auch das Schauspiel in ihren Dienst genommen. Die Grenzen der alten Gattungen verfließen, der antike, durch den Humanismus vermittelte Einfluß tritt hinzu, und es entsteht das Schauspiel der Reformation. Der antike Einfluß ist rein äußerlich: Einteilung in Akte und Szenen, ohne daß aber dieser äußern Gliederung eine innere entspräche; Übernahme gewisser typischer Gestalten; antike Versmaße neben dem im allgemeinen noch üblichen alten achtsilbigen Verse[16]). Die lateinische Sprache hält sich nur bei den Schulkomödien; das Reformationsdrama, das auf die breiten Volksmassen wirken und ihnen die neuen Heilswahrheiten nahebringen soll, bedient sich selbstverständlich meist der deutschen Sprache. Die Wahl der Themen bleibt im wesentlichen auf das religiöse Gebiet beschränkt. Altes und neues Testament sind die ergiebigsten Quellen, daneben finden sich Stoffe wie der Hekastus. Eigentliche Dramen politischer Färbung sind selten, mir sind nur die beiden Stücke Ruofs bekannt[17]). Diese kleine Eigentümlichkeit hängt vielleicht zusammen mit der Verschiedenheit der schweizerischen Reformation von der deutschen, eine Folge der ungleichen Charaktere der beiden Reformatoren und der in der Schweiz herrschenden politischen und sozialen Verhältnisse. Nachdem die politische Erhebung der demokratischen Elemente gescheitert ist, konzentriert sich Luther ganz aufs Theologische. In der schweizerischen Reformation dagegen spielte die Politik eine viel größere Rolle; der Kampf gegen Pensionenwesen und Reislaufen gehörte mit zum Programm Zwinglis. Diese Strömung findet auch in der Literatur ihren Widerhall. Freilich ist in Deutschland wie in der Schweiz die religiöse Tendenz vor allem herrschend. Von ihr empfängt das Drama

Kappelerkriegen teil, wurde 1532 Bürger von Zürich und starb dort 1558. Er hat neben kalendarischen, physikalischen und medizinischen Schriften verschiedene Schauspiele biblischen und geschichtlichen Inhalts geschrieben.

[15]) Hsg. in den Schweizerischen Schauspielen des 16. Jahrh., bearb. durch das deutsche Seminar der Zürcher Hochschule unter Leitung von Jak. Baechtold. Hsg. von der Stiftung Schnyder von Wartensee. 3. Bd. Zürich 1893. S. 51 ff.

[16]) Bei Kolross z. B. wirkungsvolle sapphische Chöre.

[17]) Neben Ruofs Tell sein Etter Heini, ebenfalls eine Erneuerung eines ältern Spiels (Neujahrsspiel von 1514).

Leben und Seele. Aber bei Ruof drückt sich deutlich auch das politische Interesse aus, vor allem im Etter Heini, wo er den ruhmvollen Gestalten der ersten Eidgenossen ihre korrumpierten Nachkommen gegenüberstellt. Aus ähnlicher erzieherischer Absicht hat er sein Tellenspiel geschrieben. Er teilt die Handlung in fünf Akte ein, allerdings so ungeschickt und verständnislos, daß die Apfelschußszene in zwei Teile gespalten wird[18]). Er vermehrt die Zahl der Mitspielenden um ein beträchtliches; das Reformationsdrama hat durchgängig viele Rollen, z. T. um die Vorstellung recht eindrucksvoll zu gestalten, z. T. um möglichst vielen die Teilnahme am Spiel zu ermöglichen. Er erweitert den Schluß des Spiels, indem er die Erstürmung der Burg Sarnen auf die Bühne bringt. Er lehnt sich oft fast wörtlich an das Urnerspiel an; meist erweitert er den Text[19]), ohne doch im Grunde sehr viel neues zu sagen. Der Landvogt trägt nach Etterlin den Namen Grisler.

Dem ersten Herold des Urnerspiels entspricht auch bei Ruof ein erster Herold, der aber statt der Geschichte der Lucretia den Untergang der vier Weltreiche (Babylon, Persien, Macedonien, Rom) anführt. Der junge Herold erzählt das Herkommen der Schweizer und ihre Christianisierung. Sie begeben sich freiwillig unter Rudolf von Habsburgs Herrschaft, werden aber, als er Kaiser wird[20]), streng bevogtet und befreien sich. König Adolf nimmt sie in den Schutz des römischen Reiches auf. Siegreicher Kampf mit Österreich. Ruof nimmt die Erzählung von den weiteren Schicksalen der Eidgenossen voraus, während das Urnerspiel sie an den Schluß stellt.

Das Stück beginnt wie im alten Spiel mit einer Rede des Landvogts an die Gemeinde[21]). Während der ersten 4 Akte folgt Ruof ganz der Handlung der Vorlage; aber er ist viel redseliger, gefällt sich in langen Auseinandersetzungen; oft hat er auch den Wunsch, Lücken auszufüllen, zu verbinden und zu motivieren. Szenische Anmerkungen werden zum Dialog ausgebaut: Nach der Rede des Landvogts antworten einige Bauern, ebenso tun sie ihre Meinung kund, nachdem Heinz Vögeli die Stange mit dem Hut aufgerichtet hat. Als Grislers Knecht Tells Kinder holt, spricht er mit ihnen

---

[18]) Über das Verhältnis Ruofs zum Urnerspiel s. auch Jak. Baechtold, Schweiz. Schausp. d. 16. Jahrh. III, 51 ff.

[19]) Ruof hat 2121 V., das Urnerspiel samt allen Vor- und Nachreden nur 796 V.

[20]) 245: So bald er aber keiser ward, bei Ruof. 113: Als aber nach dem ein keiser ward, im Urnerspiel.

[21]) Synoptischer Überblick über beide Stücke s. Baechtold, schweiz. Schausp. d. 16. J. III, 52 ff., wo die gleichlautenden Stellen angeführt sind.

und der Frau Tells. Das Urnerspiel erzählt die Ermordung Geßlers in einer szenischen Bemerkung, Ruof schiebt einen Monolog Tells und einen Monolog Geßlers ein und läßt die Knechte des Landvogts den Toten forttragen, worauf Tell Gott lobt um der gelungenen Tat willen. Oft tragen Tautologien und Flickverse zur Erweiterung des Textes bei:

604: „Drumm luog, hab acht, nimm eben war
Und bisz sorgsam zuo allen zyten . . ."
1001: „Schütz, schirm erhalt mich in dim huot,
Das ich min eigen fleisch und bluot
Nit schiess ald träff, töd, sunst umbring!"

Die auffallendste und selbständigste Erweiterung nimmt Ruof am Schluß vor, wo er die Erstürmung von Sarnen darstellt. Das Urnerspiel sagt nur:

„Wend ouch anfahen ire schlösser brechen."

und schließt mit dem Schwur, keine Tyrannei mehr dulden zu wollen. Bei Ruof folgen nun die Szenen in Sarnen:

Der Landvogt geht zur Kirche und empfiehlt seiner Frau, gut aufzupassen, wenn die Bauern mit den Neujahrsgaben kommen, und ja keinen bewaffnet einzulassen.

Akt V: Die Landsgemeinde beschließt auf Anregung Tells Erstürmung der Burgen und Vertreibung der Vögte. Schwur. Der Beschluß soll gleich ins Werk gesetzt werden, damit nichts ruchbar werde. Die Vögtin geht zur Kirche. Ueli von Grub kommt mit andern Landleuten, um die Geschenke zu bringen; sie werden eingelassen und öffnen den Bewaffneten die Tore. Die Burg wird eingenommen. Ein Knecht meldet dem Landvogt, was geschehen ist. Dieser beschließt, seinen Herrn zur Rache an den Bauern aufzufordern. Der Herold mahnt am Schluß zur Beherzigung der im Stück enthaltenen Lehren. Der junge Herold dankt Gott für seine weise Vorsehung und bringt den Behörden seine Huldigung dar.

Zusammenfassend ist zu sagen: Ruofs Tellenspiel gehört durchaus in den Kreis der Reformationsdramen; nur in der Wahl des historischen Stoffes weicht er einigermaßen ab. Im Vorherrschen der Tendenz, Neigung zu wortreichen Reden, äußerlicher Beeinflussung durch den Humanismus zeigt es die Charakteristika der zeitgenössischen Dramatik. Gegenüber dem Urnerspiel zeigt Ruof in künstlerischer Hinsicht eher einen Rückschritt als einen Fortschritt. Er hat keineswegs die frische Lebendigkeit seiner Vorlage erreicht; einzelne Gestalten, z. B. der Landvogt, sind bei ihm vergröbert. Ruof liebt es auch, seine Gelehrsamkeit zu zeigen.

Das Interesse konzentriert sich nicht wie im Urnerspiel auf die Handlung selbst, sondern auf die moralischen Prinzipien, die in ihr zum Ausdruck kommen; Charakterentfaltung liegt nicht im Kunstwollen jener Zeit.

2. Das 17. Jahrhundert.

Es weist nur zwei Männer auf, die sich mit dem Stoffe beschäftigt haben: ganz am Anfang den Chronisten Michael Stettler, fast am Ende J. H. Weißenbach, Obervogt im Thurgau.

Michael Stettler, der Berner Chronist, war der Fortsetzer von Anselms Geschichte und führte die bernische Geschichte weiter bis auf seine Zeit[22]). Sein Stück, 33 Akte umfassend, von denen die ersten 15 die Befreiung der Waldstätte behandeln, ist ungedruckt; das Manuskript[23]) liegt auf der Berner Stadt- und Universitätsbibliothek. Es ist im wesentlichen eine dialogisierte Chronik, künstlerisch ziemlich wertlos, breit und ermüdend, aber nicht ohne einige hübsche Stellen und witzige Einfälle. Mitten in der weitschweifigen, an den Kanzleistil gemahnenden, gereimten Prosa finden sich zuweilen Stellen, die in ihrer größeren Lebendigkeit an den Volkswitz oder das Sprichwort erinnern. In geringem Maße zeigt sich schon das Eindringen von Fremdwörtern wie content, Potentaten, Preparation, ein kleines Vorzeichen der großen Invasion, die das ganze 17. Jahrhundert beherrschte. Jambische Chöre beschließen jeden Akt, auch sie ein Vorbote der spätern metrischen Mannigfaltigkeit, die die Herrschaft des alten Reimpaares ablöste.

Der Antrieb zu Stettlers dichterischen Arbeiten[24]) entsprang demselben Gefühl, das ihn zu seinen geschichtlichen Werken veranlaßte: Stolz auf sein engeres und weiteres Vaterland und dessen weise Regierung[25]). Er ist der Geschichtsschreiber der Aristokratie. „Unter französischem Einflusse bildete sich die Vorstellung vom göttlichen Rechte der »Gnädigen Herren und Obern« zu dogmatischer Bestimmtheit aus, als deren erster Vertreter auf historischem Gebiet

---

[22]) 1580 geboren, war er nacheinander Notar, Chorschreiber, Mitglied des großen Rates, Deutschseckelschreiber, Landvogt und schließlich seit 1629 Oberkommissär der welschen Lande bis zu seinem Tode 1641 oder 42.

[23]) Mss. Hist. Helv. I, 82. Leder Bd. 4°, unpag.

[24]) Er hat außer diesem Stück noch ein gereimtes Tagebuch, zwei Gedichte und ein Schauspiel von der Erbauung Berns verfaßt.

[25]) Gustav Tobler, Die Chronisten und Geschichtsschreiber des alten Bern, Festschr. z. VII. Säkularfeier der Gründung Berns. Bern 1891.

Michael Stettler gelten kann."[26]) Als getreuer Sohn seines Jahrhunderts predigte er das Recht der Herrschenden, und die Tyrannei Geßlers und der andern Vögte, die er seinen Zeitgenossen vor Augen führte, sollte ihnen zum Bewußtsein bringen, wie gut sie es unter der gegenwärtigen weisen und gerechten Regierung hätten. Freilich verlangt er von den Regierenden auch entsprechende Fähigkeiten und erhebt in bescheidenem Tone Einspruch gegen das Pensionenwesen.

Auch die gespannte Stimmung zwischen den Katholiken und Protestanten mag ihn dazu angeregt haben, durch diesen Hinweis auf eine gemeinsame Vergangenheit und Entwicklung einer versöhnlicheren Stimmung den Boden zu bereiten. Der Titel seines Werkes lautet:

Tragekomedy, Inn deren vermeldet
Uss was anlass, und ursachen, ein
lopliche Eidgnoschafft entsprungen,

wie wunderbar sy Gott der allmechtig zusamen gerichtet, wie mit vilen, großen herrlichen sigen und Taten, sy derselbige begnadet, wie er Ire Fyend geschlagen, Sy Inn hoche Fryheit gesetzt, und bishar, Inn derselbigen einmütig, brüderlich und bestendig erhallten. 1605. Moderata durant.

Zuo nutz, warnung, und guotem allen Eidgnossen gestellt, das sy Irer Vorelltern Fußstapfen, Inn Gotsforcht, Frommkeit, Einfalltikeit, Eerbarkeit, Einekeit, Großmütekeit, und Dapferkeit nachvolgind, sich nit zu vil frömbder Fürsten, und dero Pensionen, sunders des Lieben Vaterlands annemmind, und Irer selbs auch Irer Underthanen, Heil meer, denn ußlendischer Herren Wolstand suochind.

Prologus: Wo Tyrannei herrscht, ist nur Mord, Angst, Blut und Pein. Ich könnte viele Beispiele anführen, doch will ich nicht wie Ikarus den Flug zu hoch nehmen und mich an der Sonne verbrennen. Ich will mich darauf beschränken, mit der Geschichte der Eidgenossenschaft zu beweisen, wie die Tyrannen es treiben. Ich will in diesem Stück die Tyrannei darstellen, so daß mancher Gott loben wird, darum, daß wir jetzt so ruhig leben und uns ungestört der Freiheit freuen.

„Das mancher werden sol bewegt
den Zloben der Allmechtig Ist,
das er uns geben sölche frist,
und sölchermassen gsetzet yn,
das wir so ruowig mögend sin —"

[26]) Tobler, a.a.O., S. 57.

Gott hat die Eidgenossen sehr oft aus Angst und Not erlöst und sie in Freiheit gesetzt. Er gebe uns seine Kraft, damit wir ihm dankbar zu sein vermögen und ihn nicht vergessen.

Akt I: Drei Bauern klagen über die Tyrannei der Vögte, die Albrecht ihnen ins Land geschickt hat; des Landvogts Knecht kommt dazu und fährt sie grob an. Wortstreit; der Knecht schwört, ihnen ihre Unverschämtheit einzutränken. Der Chor bejammert die Lage des Landes.

Akt II, 1 [27]): Landenberg gibt seinem Diener Fritz den Auftrag, Melchtals Ochsen zu holen.

2: Fritz will die Ochsen mit Gewalt nehmen, Erny schlägt ihm den Finger entzwei. Der alte Melchtal überredet ihn zur Flucht.

3: Landenberg entwickelt in einer längeren Rede den Standpunkt des absoluten Herrschers. Er läßt den alten Melchtal herbringen und ihm, da er den Aufenthalt des Sohnes nicht zu kennen behauptet, die Augen ausstechen. Er befiehlt, den Alten heimzuführen und ihm alle Habe wegzunehmen. Der Chorus reflektiert über die Beschwerden der Tyrannei im allgemeinen und dieses Falles im besondern.

III, 1: Susanna, Baumgartens Frau, berichtet in einem Monolog vom Antrag des Vogtes Wolfenschiess, den sie abgewiesen hat. Eine Kupplerin kommt im Auftrage des Vogts und versucht es noch einmal.

Die Kupplerin ist eine Figur der antiken Komödie. Auch die Chöre zeugen von Stettlers Kenntnis der Antike, vermittelt durch den Humanismus. Gelegentliche Anspielungen auf Gestalten der klassischen Mythologie [28]) weisen voraus auf den ganzen mythologischen Apparat, den das 17. Jahrhundert mit Vorliebe verwendet.

Susanna weist die Kupplerin empört ab. Wolfenschiess kommt selbst, und da er hört, daß Baumgarten nicht daheim ist, befiehlt er, daß ihm ein Bad gerüstet werde. Susanna sucht Ausflüchte, muß aber, da er auf seinem Verlangen besteht, mit ihm ins Haus gehen.

2: Ein Meyer beklagt sich beim andern über sein böses Weib.

Es ist der Versuch einer komischen Szene, wie sie schon im Drama des 16. Jahrhunderts öfters vorkommt (Komische Figuren von Koch, Küchenjunge etc.). Auch könnte man dabei an den Hanswurst in den englischen Schauspielen denken. Die Szene dient dazu, die Zeit, die die Zurüstung des Bades erfordert, auszufüllen. Abgeschlossen wird sie durch ein Tanzlied von 30 Zeilen:

[27]) Die Reihenfolge der Geschehnisse entspricht im wesentlichen derjenigen bei Tschudi.

[28]) Ikarus, die Musen, Pegasus; der kastalische Quell, der Parnaß. Auch das Bild von der am Schopf zu fassenden Fortuna, das Baumgarten später braucht, ist antik.

„Nicht Ist besser weder hoppen
Hoppen kan kein Fisch noch Groppen
Hoppen, Hoppen, Ist das best
Hoppen an dem Tantz im Reyen,
Gwaltig hoppen gwint den Meyen
Hoppen froüwet die lieben gest." etc.

3: Wolfenschieß' Diener kommen aus Baumgartens Haus und unterhalten sich, bevor sie abgehn, über Susannens Willfährigkeit. Susanne erscheint und bittet Gott um Rettung. Ihr Mann kommt, sie erzählt ihm, was Wolfenschiess von ihr verlangt hat, daß sie unter dem Vorwand, mit ihm allein sein zu wollen, die Diener wegschickte und sich dann entfernte, angeblich um sich zu entkleiden. Baumgarten schickt sie ins Haus und gibt seine Absicht kund, den Vogt zu erschlagen:

„Es Ist Zyt Ich muos zu Im'm gan
wyl d glegenheit vorhanden Ist
Dann sy nit kumpt zu Jederfrist
Alls die am Kopf dahinden kal,
Und nit zergryffen allemal."

4: Zwei Landleute mutmaßen, was in Baumgartens Haus geschehen sei. Baumgarten erscheint mit der blutigen Axt und erzählt, er habe einen räuberischen Fisch erschlagen. Alle gehn ins Haus, außer einem, der Betrachtungen darüber anstellt, was werden solle, wenn man in den Häusern Fische fange. Die anderen bringen die Leiche des Vogts, Baumgarten frohlockt über seine Tat, beschließt aber, vor der drohenden Rache zu fliehen. Der Leichnam wird fortgetragen. Der Chorus bejammert wiederum die Greuel der Tyrannei.

IV, 1: Grisler fragt Stauffacher, wem das neue Haus gehöre. Stauffacher antwortet, es sei des Vogts, er selbst habe es nur zu Lehen. Grisler tadelt, daß er es ohne seine Erlaubnis gebaut; da er aber zugebe, daß es eigentlich ihm, dem Vogt, gehöre, so wolle er ihm die Strafe erlassen. Stauffacher versichert ihn seiner Ergebenheit und bittet ihn, milde zu sein; die Bauern würden ihn dann noch mehr respektieren. Grisler verbittet sich jede Belehrung und befiehlt ihm zornig, zu gehn.

2: Stauffacher erzählt seiner Frau auf ihr Befragen, was sich begeben. Sie tröstet ihn und rät ihm, Gleichgesinnte in allen drei Ländern zu suchen.

Chorus: Gott ist allmächtig und hilft denen, die ihm vertrauen.

V, 1: Unterredung zwischen Fürst, Stauffacher und Melchtal. Fürst hört die Klagen der beiden andern an und erzählt, daß der Vogt jetzt in Solothurn eine Burg baue (Zwing Uri under dstägen), um seinen tyrannischen Gelüsten besser frönen zu können. Er schlägt vor, einander gegenseitig Treue und Freundschaft zu geloben und mahnt, daß man dem Kaiser und dem Reich leisten solle, was man schuldig sei. Schwur. Als Ort der Zusammenkunft wird das Rütli bestimmt. Jeder soll Leute werben. Gebet.

Chorus: Gott erhöht die Geringen und erniedrigt die Hochmütigen.

VI, 1: Stauffacher wirbt zwei Schwyzer zum Bund, Fürst bringt drei Urner, darunter Tell, Melchtal zwei Unterwaldner. Schwyz und Uri sind für schnelle Erledigung, Melchtal und die Unterwaldner raten zum Abwarten, da ihre beiden Schlösser Sarnen und Rotzberg nur mit List zu gewinnen seien. Die

andern stimmen bei. Es sollen alle sehr vorsichtig sein, damit nichts ruchbar werde.

Chorus: Wenn Gott für uns ist, wer kann wider uns sein.

VII, 1: Grisler beklagt sich über Mangel an Respekt seitens der Bauern. Sein Hofjunker Fritz vermutet geheime Umtriebe und warnt ihn. Grisler beschließt den Hut aufzustecken, um die Widerspenstigen herauszufinden. Fritz warnt vor diesem allzu gefährlichen Mittel.

2: Tell teilt einem Landsmann den im Rütli gefaßten Beschluß mit. Grislers Knecht steckt den Hut auf und verkündet den Befehl.

Chorus: Die Tyrannei ist das größte Übel, und nur Gott kann uns daraus erretten.

VIII: Tell beschließt, dem Hut keine Ehre anzutun. Sein Gefährte warnt ihn vergeblich; Tell spaziert vor dem Hute auf und ab und ignoriert ihn. Der Knecht ruft ihn an, Tell antwortet:

„Wer min Herr hie, allden Ich wolt
Mit eheren Imm gewertig sin,
doch wils mich nit bedunken fin
dz dem huot eher werd angethan,
der Kum ein houpt bedeken kan,
und der schon bschabet Ist, und alt."

Der Knecht warnt ihn, Tell hört nicht darauf und geht heim. Grisler hört den Bericht und läßt Tell holen. Während sie warten, unterhält sich Grisler mit einem Junker über die Unzufriedenheit im Land; er vermutet, daß mehrere hinter Tells Ungehorsam stecken. Tell kommt und entschuldigt sich höchlichst mit seinem Unverstand. Grisler will wissen, wer ihn angestiftet habe, Tell behauptet, niemand. Grisler läßt Tells Kinder holen und behält den Kleinsten zurück. Tell soll ihm einen Apfel vom Kopfe schießen. Tell wehrt sich, aber Grisler droht, ihn samt dem Kinde zu töten. Tells Klage, dann Entschluß und Gebet. Grisler bewundert den gelungenen Schuß und fragt nach dem zweiten Pfeil. Tell antwortet, es sei der Schützen Brauch; Grisler glaubt ihm nicht und verlangt die Wahrheit zu hören, indem er ihm das Leben zusichert. Tell gesteht seine Absicht, den Vogt zu erschießen, wenn er sein Kind getroffen hätte. Er wird gebunden.

IX: Stauffacher und ein Schwyzer bereden den Apfelschuß und die Gefangennahme Tells. Tell erscheint plötzlich und erzählt seine Befreiung:

„Ihr lieben fründ Ir sölt verstan
Dz demnach man mich bunden hart
Und uff ein schiff gfürt schneller Art,
Da man mich legt gefangen yn,
Wir nit lang rüwig mochtend sin
Denn dz ein wind mit krefften kam,
Der schier dem schiff den segel nam,
Uns uff dem See herumber fürt,
Und offt dz schiff dermassen rürt,
Das man nit tun mocht widerstand.

. . . Und alls Ich sach den vorteil min
Sprang Ich uff dblaten mit begir,
Und nam den schieszüg hinder mir,
Den Ich zuo rechten maßen fand
Also kam Ich ouch an dz Land
Und lies die andren Inn der brüy,
Dernach lüff Ich mit grosser müy,
Dem berg nach Schattenhalb bysitz
Inn yl hie durch das Land zu Schwytz
Ich achtet keins der mir bekam,
Bis ich zur holen gassen kam
Die zwüschent Küsnacht ligt und Art,
Daselbst steckt Ich mich schneller art
Inn ein gestrüpp mit minem gschos.
Der Landvogt den die sach verdros
Demnach er ouch gebracht ans port,
Der rytet mir straks nach und fort
Mit einem Diener Immerdar,
Und alls er by der gassen war
Spant Ich den bogen Inn der yll,
Legt daruf einen guoten pfyl
Und mich ufs best in dSachen richt
Alls er mir nun recht kam fürs gsicht,
Und Ich mins vortheils achtung gab,
Truckt Ich Inn Gotes namen ab
Und traff den Landvogt uff dem pferd,
Dergstalt dz er muost fallen zErd,
Da er ob Got wil bliben Ist
Also kum Ich har diser frist
Und louff üch zuo so vast Ich mag
Dz Ich üch allen handel sag
Und darnach halten könne Rhat
Wie wir Inn gmein uff dise that
Uns halten wollint Inn dem Land."

Stauffacher rät ihm, sich versteckt zu halten, bis man sehe, wie die Dinge sich entwickeln.

X: Zusammenkunft auf dem Rütli. Man beschließt, trotz des Zwischenfalls mit Tell bis zum vorher bestimmten Zeitpunkt zu warten.

XI, 1 [29]): Die Landleute beschließen Rotzberg einzunehmen, jeder gibt seine Bereitwilligkeit zu erkennen. Sie verstecken sich, während der Liebhaber der Magd diese bittet, ihn an einem Seil hinaufzuziehen. Sie tut es. Stultus [30])

[29]) Im Ms. steht Akt XII vor Akt XI, aber bei Akt XI steht die Bemerkung: Diser actus hört vor den nechst hie vor genden zesetzen.

[30]) Vielleicht ist auch diese Figur suggeriert durch den Hanswurst der seit dem Ende des 16. Jahrhunderts auf dem Kontinent auftretenden englischen Schauspielertruppen.

mokiert sich über den Gesellen, der einer Magd nachstreicht; sein Buhle sei der Wein.

2: Der Liebhaber zieht seine Gesellen herauf, sie besetzen das Schloß und nehmen die Knechte gefangen. Diese bitten um Gnade, da sie nur getan hätten, was die Herrschaft befahl. Ein Bauer antwortet, sie hätten alle den Galgen verdient, weil gerade sie die Herren angestiftet hätten zu soviel Grausamkeit. Damit man aber nicht glaube, es sei ihnen um Rache zu tun und sie seien blutgierige Leute, so wollten sie es beim Gefängnis bewenden lassen.

XII, 1: Landenberg erwartet die Neujahrsgeschenke der Bauern; sie kommen, er befiehlt ihnen, sie ins Schloß zu tragen, während er zur Kirche geht. Das Schloß wird eingenommen, das Gesinde gefangen. Ein Bauer rühmt sich der Milde, die sie dabei walten lassen.

2: Der Landvogt wird gefangen hergebracht und muß schwören, das Land samt seinem Gesinde auf ewig zu verlassen. Er tut es, hofft aber auf Rache. Die Bauern danken Gott.

XIII: Fürst erzählt die Einnahme von Zwinguri, Stauffacher diejenige von Lowerz, beide rühmen die Tapferkeit ihrer Genossen. Melchtal meldet die Einnahme von Sarnen und Rotzberg. Man beschließt sich gegenseitig beizustehen und sich im Kriegsfall zu unterstützen.

XIV: Albrecht betrachtet seine Herrschaft und spricht seine Abneigung gegen Klagen aus. Landenberg kommt und wütet gegen die drei Länder, erzählt mit zwei Worten Geßlers und Wolfenschießens Schicksal und ergeht sich seitenlang in Drohungen und Verwünschungen. Albrecht beschließt Rache.

XV: Die Eidgenossen beraten den Widerstand. Ein Bote meldet Albrechts Ermordung und damit die Befreiung von der drohenden Gefahr.

Die übrigen 18 Akte berichten die weitere Entwicklung der Eidgenossenschaft. Der Epilog vergleicht sie einem Kranze, in dem als edle Blumen die einzelnen Kantone prangen. Es folgt noch eine captatio benevolentiae: Mich haben die Musen nicht begnadet, sagt der Dichter. Ich habe den Parnaß nicht bestiegen und nicht aus dem katalischen Quell getrunken. Haltet mirs zu gut: wenn ichs besser gekonnt hätte, so hätte ich es getan. Doch dazu müßte einer kommen, der einen guten Sprung auf den Pegasus getan hätte. Gott erhalte die Eidgenossenschaft.

Mit dem Spruch: moderata durant — schließt das Werk. Es war natürlich nicht zur Aufführung bestimmt, sondern sollte wie eine Chronik gelesen werden. Trotz seiner isolierten Stellung vereinigt es doch in sich literarische Elemente der beiden Jahrhunderte, an deren Wende es entstanden ist.

Ganz im Gegensatz zu Stettler steht J. C. Weißenbach durchaus in der dramatischen Tradition seiner Zeit. Sein pompöses Barockdrama bringt ebenfalls in größerm Zusammenhang eine Dar-

stellung der Entstehung der Eidgenossenschaft[31]). Er wird von einem Zeitgenossen „vir in omni scientia versatissimus ac experientissimus" genannt[32]). Er beschäftigte sich, der Auffassung des Barockzeitalters vom Dichterberufe entsprechend, hauptsächlich in seinen Mußestunden mit dichterischer Produktion. 1672 wurde seine Helvetia, 1678 ein von ihm verfaßtes Passionsspiel aufgeführt. Die Aufführung der Helvetia scheint ein großes Volksfest gewesen zu sein. Der Stadtrat kam für die Kosten auf. Eine große Zahl von Schauspielern wurde beschäftigt, weibliche Rollen wie immer von Männern dargestellt. Zu Beginn des Stückes wurde mit sechs Kanonen und vier Trompeten ein zweimaliges Zeichen gegeben. Die Kanonenschüsse wiederholten sich jedesmal, wenn auf der Bühne etwas wichtiges vorfiel. Gestalten der antiken Mythologie, Personifikationen von Tugenden und Lastern treten auf. Schon diese ganze Aufmachung weist dem Stück seinen unzweifelhaften Platz in der Barockliteratur an; das Barockdrama ist aber zum größten Teil von den Jesuiten beherrscht. Vier Institutionen dienen den Jesuiten hauptsächlich zur Glaubenspropaganda: Kanzel, Beichtstuhl, Schule und Theater. Mit dem Theater wirkten sie vor allem auf die Massen, und mit welchem Geschick sie sich dieses Mittels bedienten, beweist nicht allein ihr Erfolg in katholischen Gebieten, sondern auch die Anerkennung, die sie sogar bei Protestanten fanden, und der Einfluß, den sie in weitesten Kreisen ausübten. Die Schweiz ordnet sich in dieser Entwicklung durchaus dem Gesamtbilde der dramatischen Ordensliteratur ein, wie überhaupt Uniformität ein durchgehendes Merkmal des Ordens ist. Ein Schema beherrscht auch das immer dem einen Zwecke der Glaubenspropaganda dienende Drama. Die Jesuiten fanden bei ihrem Auftreten ganz bestimmte Formen vor, die sie nicht etwa kurzerhand zu verdrängen, sondern in ihre Gewalt zu bringen suchten. Sowohl in Luzern wie in Freiburg, ihren zwei schwei-

[31]) Weißenbach stammt aus einer angesehenen Zugerfamilie und ist am 9. Oktober 1633 geboren. Da sein Vater Kanzler in Einsiedeln war, erhielt er dort seine erste Bildung und kam dann als Gehülfe zu seinem Oheim, welcher Obervogt der einsiedlischen Besitzung Gachnang im Thurgau war. Er folgte ihm später im Amte. 1666 demissionierte er und erhielt nach einigen Streitigkeiten mit seinen Verwandten seine väterliche Besitzung, den St. Carls-Hof bei Zug, zurück. Dort lebte er bis zu seinem Tode, der nach dem Zuger Totenbuch miserabile casu im Jahre 1678 erfolgte.

[32]) B. Staub, Zugerische Dichter aus dem 17. Jahrh., S. 7. - Zug 1866.

zerischen Mittelpunkten, hatten sie hartnäckige Kämpfe zu bestehen mit den alteingesessenen geistlichen Volksspielen. Notgedrungen begannen sie mit Kompromissen; sie spielten in der ersten Zeit auf freiem Markt, und erst als sie sichern Boden unter den Füßen fühlten, wagten sie in die Aula überzugehen in der Gewißheit, daß das Publikum ihnen folgen werde. Dieser Anpassungsfähigkeit an bestehende Moden und Zeitströmungen verdankt das Jesuitendrama die lange Dauer seiner Herrschaft. Das Barockzeitalter entsprach mit seiner Massenentfaltung, seiner Bewegung und Fülle und dem Heranziehen jeglichen Effekts durchaus den Wünschen und Zielen des Ordens. Das Drama ist eine auf die Bühne verlegte Predigt, nur dazu bestimmt, dem Zuschauer die ihm innewohnende Moral mit allen Mitteln einzuhämmern.

Flemming[33]) teilt die Entwicklung des Jesuitendramas ein in sieben Perioden zu je 30 Jahren, so daß sich die Gesamtdauer über mehr als 200 Jahre erstreckt. Die einzelnen Perioden unterscheiden sich sowohl in Stoffwahl und Ausstattung als auch in der Bühnenform. Weißenbach würde nach dieser Einteilung in die vierte Generation fallen (ca. 1650—1680), deren Charakteristika das Vorwiegen des historischen Stoffes, das Auftauchen der Allegorie, das Vordrängen theatralischer Effekte und das Eindringen des Oratoriums sind. Es ist das Hochbarock, das sich gleichzeitig in der zweiten schlesischen Schule einen typischen Ausdruck schafft. Gryphius steht mit seinen ersten Dramen stark unter dem Einfluß des Jesuitendramas.

Bei Weißenbach trifft sowohl die Wahl des historischen Stoffes und das Verwenden der Allegorie als auch der Aufwand an Theatereffekten und Heranziehen von Ballett und Musik zu. Allerdings spielte man sein Stück nicht in der Aula - - es war ja keine Ordensaufführung —, sondern im Freien. Die Tradition des Volksschauspiels, die in den innern Orten besonders stark war[34]), mag dabei vielleicht mitgewirkt haben. Die mir vorliegende Ausgabe der Helvetia ist die zweite[35]) und trägt den Titel:

---

[33]) Willi Flemming, Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge. Berlin 1923. Siehe auch Jos. Ehret, Das Jesuitentheater zu Freiburg in der Schweiz. Diss. Freiburg i./Br. 1921.

[34]) P. Gall Morel, Das geistl. Drama vom 12. bis 19. Jahrh., S. 98, erzählt, daß noch 1784 in Arth ein Spiel über den Ursprung des Schweizerbundes „unter ungeheurem Volkszulauf" aufgeführt wurde.

[35]) Die erste erschien bei Ammon, Zug 1673.

Eydgnoëssisches Contrafeth Auff- und Abnehmender Jungfrauen Helvetiae[36]).

Von denen Edlen / Ehrenvesten / Vornehmen / Vorsichtigen / und Wohl-Weisen Herren / Herren gesambter Burgerschafft Löbl. Stadt Zug / Durch öffentliche Exhibition den 14. und 15. Herbst Anno 1672 vorgestellt.

Anjetzo auff Begehren vieler Hohen und Vornehmen Stands-Personen / wie auch dess Hrn. Anthoris seel. G. hinterlassenen Wohl-Edlen Erb- und Freundschafft zum zweyten mahl getruckt: Zug / bey Frantz Leonti Schäll, Anno 1701.

Es folgen Widmungen des Herausgebers an die 13 Orte mit je einem lateinischen Motto und einem deutschen Gedicht. Hierauf ein Gedicht des Verfassers im Stil des 17. Jahrhunderts zum Geleite für sein Werk und eines an den Leser.

Das „Compendium Und Innhalt gantzer Comoedi" entspricht den Programmen der Jesuitenkomödie, die, wie es auch hier geschieht, Szene für Szene den Inhalt des Schauspiels kurz wiedergeben. Das Personenverzeichnis nennt in alphabetischer Reihenfolge die Schauspieler, von denen die meisten mehrere Rollen zu übernehmen hatten. So war der Darsteller des Wilhelm Tell zugleich auch Hertzog Carl von Burgund, Frantzösischer Ambasador, falsch- und wolmeinender Politicus.

Der Prolog gibt noch einmal das Thema des folgenden Spiels an. Phoebus ermahnt zur Einigkeit, Gerechtigkeit, Frömmigkeit, Vorsicht, Hoffnung, Liebe und Glauben.

I, 1, 2: David und der Chor der Hirtenknaben loben Gott, der sich in den Schwachen mächtig erweist gegen die Starken.

3: Helvetia ruft Gott um Hülfe an.

Die Parallelhandlung ist charakteristisch für das Jesuitendrama. Sie nimmt besonders in der spätern Zeit zu, wo mit der Erweiterung des Stoffkreises das unmittelbar Lehrhafte etwas verloren ging und die Fabel deshalb besonders verdeutlicht werden mußte[37]). Überdies liegt die Beziehung des individuellen Einzelfalles auf das Allgemeingültige im Wesen des Ordens überhaupt, für den das Weltliche nur

[36]) Die jesuitisch beeinflußte Volksbühne d. Oberwallis hat in ihrem Repertoire ein Contrafeth der edlen Jungfrauen Valesian von Joh. und Aug. Steffen.

[37]) Flemming, a. a. O., S. 9.

Gültigkeit bekam in Beziehung auf das Transzendentale[38]). Der Sündenfall und der Erlösungstod sind die beiden Hauptangelpunkte.

4: Der Vogt, der hier Gridler heißt, fährt Stauffacher um des Hausbaus willen grob an. Stauffacher erzählt den Vorfall Fürst, der seinerseits klagt über das Aufstecken des Hutes. Der alte Melchtal (er heißt hier Erny) berichtet den Vorfall mit den Ochsen, Baumgarten klagt im allgemeinen über die Unzucht der Vögte.

5: Der Chronist erzählt die Geschichte der Eidgenossen: Rudolf I. hat ihnen ihre Freiheiten verliehen. Sein Sohn Albrecht nimmt für sich persönlich in Anspruch, was ihm nur von Reichs wegen gehört. Heinrich bestätigt ihnen ihre Freiheiten wieder, die Vögte bleiben aber im Land und bedrängen die Bauern in Österreichs Namen.

6: „Göttlicher Beystand wird dem Beträngten erwisen. Darum Wilhelm Tell glücklich seinem Kind den Apfel ab der Scheytel schießt."

Hier wird die Parallelität des einmaligen Geschehens und seiner ewigen Bedeutung in der Szenenüberschrift deutlich; gewöhnlich weist schon der Titel des ganzen Stückes sie auf.

Der Apfelschuß geschieht, ohne daß man vorher erfährt, was dazu geführt hat. Tell bemerkt nur ganz nebenbei:

„Dann sterben eh' belieben thut /
Als ehren den auffg'steckten Hut /"

Die Erzählung scheint so bekannt gewesen zu sein, daß man dem Publikum die Ergänzung fehlender oder nur angedeuteter Partien überlassen konnte. Dem Verfasser war ja auch die Deutlichkeit der Entwicklung viel weniger wichtig als das Herausarbeiten der Nutzanwendung.

Es folgt in schnellem Tempo die Frage nach dem zweiten Pfeil und Tells Gefangennahme.

7: Dem alten Erni von Melchtal werden die Augen ausgestochen. Auch hier fehlt jegliche Vorbereitung. Hinrichtungen, Greuel- und Marterszenen jeder Art sind im späten Barock sehr beliebt.

8: Baumgartens Frau meldet ihrem Mann, was der Vogt von ihr verlangt hat. Baumgarten geht hin und erschlägt ihn.

9: Die drei Tellen (hier Tell, Stauffacher, Baumgarten, später z. T. andere) schwören sich gegenseitige Hülfe, nachdem Tell ganz nebenbei Geßlers Tod erwähnt hat. Wie er sich befreit hat, erfahren wir überhaupt nicht. Die Freiheit spricht ihnen Mut zu; solange sie Gottes Gebot halten, will sie ihnen treu sein.

---

[38]) Jak. Zeidler, Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas. S. 20: „Die Form des Gleichnisses ist die Wurzel aller katholischen Dramatik."

10: Landleute besprechen die Einnahme von Sarnen. Joggeli verabredet mit Anneli, der Magd auf Rotzberg, ein Stelldichein. Die Bauern von Sarnen kommen mit den Geschenken. Der Vogt, der ihnen begegnet, befiehlt einem Diener, sie ins Schloß zu führen, während er zur Kirche geht. Joggeli wirbt Genossen. Der Vogt geht heim, um die Geschenke zu besehen. Anneli kehrt vom Dorf ins Schloß zurück. Der Vogt wird gefangen aus dem Schloß hinausgeführt und außer Landes geschickt. Joggeli unterrichtet seine Gefährten von seinem Vorhaben. Er wird von Anneli ins Schloß hinaufgezogen und öffnet den andern die Türe.

Die Szenen zwischen den beiden Liebenden haben volkstümlichen Charakter. Im spätern Verlauf des Stückes braucht Weißenbach in einzelnen Szenen sogar Dialekt. Auch Gryphius verwendet ja Dialekt. Komische und volkstümliche Elemente sind oft neben der Allegorie im Zwischenspiel vertreten. Bei Weißenbach kommen später sogar vier Bauern aus dem Publikum auf die Bühne, um sich über Vernachlässigung zu beklagen und die Handlung mit einem Trinklied zu unterbrechen.

11: Abgesandte der drei Länder erbitten und erhalten von Ludwig Bestätigung der erstrittenen Freiheit.

12: Die Landvogtsfrauen ziehen unter Klagen und Drohungen ab, während ein Bauernweib ihnen den Kopf zurechtsetzt.

12 (sic.): Anwachsen der Eidgenossenschaft zu den 13 Orten. Bruder Klaus gibt ihnen Ermahnungen und Ratschläge. Der Chorus beschließt den Akt.

II: Weitere Schicksale der Eidgenossen. Sempach und die Burgunderkriege. Der Papst gibt den Eidgenossen den Titel: Beschirmer Christlicher Freyheit. Maximilian erneuert die Bündnisse mit ihnen. Franz, König von Frankreich, sucht ihre Freundschaft.

III: Französisches Bündnis. 4 Bauern kommen vom Zuschauerraum auf die Bühne, weil sie finden, daß man ihrer zu wenig gedenkt. Katholischer Sonderbund. Flora macht aus den Blumen, die Helvetia hervorgebracht hat, einen Kranz. Die Tugenden und Helvetia singen ein Magnificat.

IV: Atheismus, Interesse und Politicus säen Unkraut. Die Parzen spinnen verkehrte Gedanken. Justitia rüstet sich mit ihren Töchtern Wahrheit, Einigkeit und Glückseligkeit zum Aufbruch. Helvetia wird krank und bittet Christus um Hülfe.

Troja, Griechenland und Rom bezeugen als Ursache ihres Untergangs Uneinigkeit. Veritas will Helvetia helfen.

Israel tanzt um das goldene Kalb; Helvetia will nachfolgen.

V: Die göttliche Gnade spricht Helvetia zu. Sie schläft ein. Die drei Tellen stehn auf und wundern sich über Helvetias Schlaf. Helvetia erwacht und wendet sich bußfertig zu Gott.

Jonas predigt in Ninive Buße und bekehrt den König. Helvetia will Buße tun, Bruder Klaus übernimmt das Mittleramt zwischen ihr und Gott.

Es folgen ein Epilog und einige kurze Bemerkungen zur Aufführung, Bühne, Aufmachung und Kostüm betreffend.

Die Bühne wird wohl im wesentlichen der Jesuitenbühne entsprochen haben. Sie besaß eine neutrale Vorderbühne und eine in mehrere durch Vorhänge verschließbare Innenräume abgeteilte Hinterbühne. Baumgarten und sein Weib z. B. sprechen zuerst auf der Vorderbühne; er geht dann nach hinten in einen der Innenräume, wo er den Vogt erschlägt. Der Vogt von Sarnen, der zur Kirche geht, kommt von hinten auf die Vorderbühne, geht dann wieder zurück und wird gefangen wieder herausgebracht. Wenn Joggeli ins Schloß hinaufgezogen wird, so muß dazu eine Art Oberbühne, ein Balkon oder Fenster darstellend, dagewesen sein. Auch Phoebus scheint auf einer Oberbühne[39]), die wohl als Dach des mittleren Teils der Hinterbühne zu denken ist, erschienen zu sein.

Am Schluß sind beigegeben die Noten zu den Chören und den eingelegten Liedern. Auch die Instrumentalmusik wird als Begleitung der Ballette (Totentanz[40] der bei Sempach Gefallenen, Tanz um das goldene Kalb) nicht gefehlt haben. Damit hätten wir alle Elemente des Barock- und speziell des Jesuitendramas dieser Epoche beisammen: Religiöse Tendenz, Beziehung aufs Jenseits; die Allegorie; idyllische, mythische, komische Elemente; effektvolle Aufmachung und reiche Ausstattung; große Schauspielerzahl; mitwirken von Musik und Tanz, was besonders für die spätere Zeit charakteristisch ist; Mannigfaltigkeit der Rhythmen. Fremd ist dem Jesuitendrama einzig die wahrhaft patriotische Gesinnung, die Weißenbach in hohem Maße besitzt. Daß sein Stück dem Geschmack seines Publikums vollkommen entsprach, zeigt der Beifall, den die Aufführung fand[41]) und das Geschenk von 50 Louis, das er vom Stadtrat für die „gemachte Comedie" empfing.

3. Die Epigonen der französischen Klassik.

Zahlreicher werden die Bearbeitungen von der Mitte des 18. Jahrhunderts an. Am Anfang steht ein Drama von Samuel Henzi (1748). Die Zeit Henzis ist literarisch hauptsächlich bestimmt durch den Kampf der Schweizer gegen Gottsched. Henzi ist in diesem

[39]) Gretsers locus superior s. Flemming, a. a. O., S. 46.

[40]) Das Motiv des Totentanzes kommt schon früher vor; ich verweise darüber auf die demnächst erscheinende Berner Diss. von Willi Burgherr, Joh. Mahler, ein schweizerischer Dramatiker der Gegenreformation. Mahlers Stanislaus wurde 1620 in Zug aufgeführt, wobei Weißenbachs Vater mitwirkte.

[41]) Staub spricht von einem zweitägigen Volksfest.

Kampfe Verbündeter Bodmers und führt mit Samuel König zusammen die Fronde, die sich gegen Gottsched und die gottschedisch orientierte Deutsche Gesellschaft in Bern richtet[42]). Als er infolge seiner Teilnahme an einer Bittschrift des Jahres 1744 auf fünf Jahre verbannt wurde, setzte er seine in Bern begonnene schriftstellerische Tätigkeit in Neuenburg fort[43]). Er betätigte sich an der Redaktion des Mercure Suisse, war Mitarbeiter am Journal helvétique und schrieb die Amusemens de Nicodème, satirische Ausfälle gegen Gottsched und seine Schule[44]). 1748 wurde er begnadigt und kehrte nach Bern zurück, wo er kurze Zeit die Stelle eines Unterbibliothekars bekleidete. Er gab sie auf, weil er wieder in modenesische Dienste eintreten zu können hoffte. Als diese Hoffnung fehlschlug, sah er sich nach einer Stelle an der französischen Gesandtschaft um und beabsichtigte deshalb eine Reise nach Paris. Während sich diese Reise aber immer wieder verzögerte, wurde er in die oppositionelle Strömung seiner Vaterstadt hineingezogen. Der mächtige bernische Aristokratenstaat hatte zwar im allgemeinen eine gute und gerechte Verwaltung, aber die Exklusivität der herrschenden Familien war unerschütterlich. Die Ämterbesetzung hing nur vom Rate der Zweihundert ab, und die Sitze im Rate waren seit langem im ausschließlichen Besitze von wenigen Familien. Die Verschwörung, in die sich Henzi hinein-

---

[42]) Henzi ist 1701 als Sohn des Pfarrers in Bümpliz geboren, erhielt eine gründliche Bildung und arbeitete schon mit vierzehn Jahren auf den Bureaus der Salzkammer. 1741—43 war er im Dienste des Herzogs von Modena, nach seiner Rückkehr in die Heimat Erzieher der Julie Bondeli. — S. über Henzi J. J. Baebler, Samuel Henzis Leben und Schriften, Aarau 1880, und M. Krebs, Henzi und Lessing, Bern 1903, Njbl. der Lit. Gesellsch. Bern auf d. Jahr 1904.

[43]) Über seine Verbannung schreibt er am 21. August 1744 humorvoll an Bodmer (Baebler, S. 19 ff.): „Ihnen wird nicht unbekannt sein, welch ein gräßliches Ungewitter vor etwas Zeits auf der See unseres bürgerlichen Lebens entstanden; denn zweifelsohne werden meine Freunde, die Herren Koenig, zu Zürich die Beschreibung dieses ouragans gemacht haben. Der Leviathan der Staatskunst, welcher unser etliche verschlungen, hat sie in Holland, mich aber allhier in Neuenburg an dem angenehmen Gestad des Sees ausgespieen. . . . Das politische Meer siedete wie Töpfen und ward wie ein Kessel, darin man Salbe menget. Jedennoch kann ich von uns allen ohne Ruhm melden: nobis robur et aes triplex circa pectus erat; et siccis oculis videbamus monstra natantia, si fractus illapsus fuisset orbis, impavidos percussisset ruina."

[44]) Ein zweites Werk, la Messagerie du Pinde, enthält Oden, Kantaten, Fabeln, Erzählungen und Epigramme.

ziehen ließ, bezweckte, die Ämter allen Bürgern zugänglich zu machen. Allerdings befanden sich unter den Verschwörern Elemente, die von eigennützigen und niedrigen Motiven geleitet waren, und Henzi, der dies bald einsah, hätte sich wohl gerne zurückgezogen. Aber die Verschwörung wurde vorzeitig entdeckt, und Henzi wurde am 17. Juli 1749 mit zwei andern Führern, Fueter und Vernier, hingerichtet.

Sein Stück, Grisler ou l' Helvetie délivrée, begann er nach seiner Begnadigung in Bern zu schreiben, ohne es ganz zu vollenden. Baebler nimmt an, daß es nach seinem Tode so gefunden und mehr oder weniger retouchiert mit beigefügtem Schluß unter dem Titel: Grisler ou l'ambition punie herausgegeben wurde. An der Identität der beiden Dramen ist nicht zu zweifeln[45]). Baebler[46]) spricht dem Drama Henzis jeden Zusammenhang mit der politischen Bewegung ab. Aber es ist doch, wie auch Maria Krebs meint[47]), sehr wahrscheinlich, daß Henzi diesen Stoff nicht nur aus patriotischen Motiven wählte, sondern weil er seinen oppositionellen Neigungen entgegenkam. „Ein Steiger, ein Wattenwyl kann den Grisler spielen, und wir, weit entfernt, an die Regierung nur zu sinnen, sollen uns noch glücklich schätzen, wenn sie uns nur bei Haus und Hof lassen."[48]) Diese Worte Henzis zeigen deutlich genug, aus welchen Gedankengängen heraus er sein Werk schrieb.

Der erste Akt bringt die Exponierung von Grislers Stellung und Haltung und die ersten Grade der Handlung: den Befehl, den Hut aufzustecken; den vergeblichen Versuch von Grislers Sohn Adolphe, den Vater davon abzubringen; den Befehl zur Gefangennahme Tells, der dem Gebote getrotzt hat.

Der zweite Akt zeigt die Zusammenkunft der Verschworenen, deren Anführer Tell ist. Sie beschließen, durch die Zustimmung des Bruders Niklaus ermutigt, bald zur Tat zu schreiten. Tell bleibt allein auf dem Platze der Versammlung, nahe dem Schlosse, zurück, wird von dem herbeikommenden Grisler bemerkt und durch dessen Diener gefangen. Da Grisler erfahren hat,

---

[45]) Henzi schreibt am 10. Oktober 1748 an Bodmer (Baebler, S. 77): „Nun hat mich ein poetischer Stern oder Unstern mit seinem Hauch angetrieben, ein Trauerspiel zu schreiben, und zwar zu Ehren unserer schweizerischen Nation. Diese piéce soll betitelt werden: Grisler on l'Helvétie délivrée. . . . Den 3. August habe ich diese Arbeit angefangen und hoffe sie in ein paar Tagen zu enden."

[46]) Baebler, a. a. O., S. 78.

[47]) M. Krebs, a. a. O., S. 17.

[48]) Rochholz, Die Tellenschauspiele in der Schweiz vor Schiller, S. 224.

daß sein Sohn Adolphe Tells Tochter Edwige liebt, will er sich mit dem Befehl des Apfelschusses zugleich an Vater und Tochter rächen.

Im dritten Akt wird Edwige von Adolphes Freund Werner und von Adolphe selbst vergeblich zur Flucht aufgefordert. Sie besteht darauf, das Los ihres Vaters zu teilen, und läßt sich willig gefangen nehmen.

Im vierten Akt erscheint Edwige vor Grisler, und dieser wird sofort von heftiger Leidenschaft zu ihr erfaßt. Sie weist ihn entrüstet zurück, Grisler schwört Rache. Adolphe wird in den Plan der Verschworenen eingeweiht.

Im fünften Akt erzählt Edwige ihrer Freundin Rosine den Verlauf des Apfelschusses und die zweite Gefangennahme Tells. Sie selbst sei von den Verschworenen in dem Augenblick gerettet worden, als sie das von Grislers Diener Leinhard ihr gebrachte Gift habe trinken sollen. Es folgen einander die Botenberichte vom Kampfe der Verschworenen mit Grisler und seinen Anhängern, von der Flucht Grislers auf das Schiff, von Tells Befreiung und dem Schuß auf Grisler. Am Schluß erscheinen alle auf der Bühne, auch Grisler wird herbeigebracht, bereut sterbend, segnet Edwige und Adolphe und verzeiht seinen Feinden. Tell endigt das Stück mit einem Seufzer über allzu späte Tugend:

„Ah! tardive vertu! Quel est ton triste sort!
Ton premier rayon meurt dans l'ombre de la mort!"

Obschon Henzi im Kampfe der Schweizer mit Gottsched auf Seite der Zürcher steht, so ist er doch ganz abhängig von der französischen Klassik. Daß er die französische Sprache benutzt, ist nicht auffallend, da nicht nur in dem der Sprachgrenze nahe gelegenen Bern, sondern sogar in Zürich vielfach französisch gesprochen und geschrieben wurde. Mit der Sprache übernahm er auch die feststehende Form des klassisch-französischen Dramas. Die Wahl des Alexandriners ist eine Selbstverständlichkeit. Schon das Personenverzeichnis deutet an, wes Geistes Kind Henzi ist: es finden sich die typischen Figuren der confidents, vertreten durch Grislers conseiller Leinhard und Edwiges Freundin Rosine. Die Sprache zeigt mit ihrer Vorliebe für Sentenzen, allgemeine Wahrheiten und rhetorische Perioden speziell die Abhängigkeit von Corneille. Grislers erste Worte bezeugen es:

„Qui gouverne et connait la saine politique,
Eleve jusqu'aux cieux son thrône despotique,
C'est envain qu'on pretend depouillant ses hauteurs
Se faire aimer du peuple et regner dans les coeurs.
On voit evanouir la majesté royale
Lorsque vers ses sujets un prince se ravale;
L'empire et la bonté ne peuvent compatir,
Pour affermir le joug il faut l'appesantir,

A l'aspect de son maître il faut qu'un sujet tremble
Ce respect retrecit le noeud qui les rassemble;
Qui tient le sceptre en main doit être fier et haut
Le peuple veut un maître et c'est ce qu'il lui faut."

Aber während bei Corneille jedes Wort genau seinem Begriffs- und Gefühlsinhalt entspricht, ist es bei Henzi zum bloßen Schall geworden, zur leeren Formel. Wie konventionell beschreibt Adolphe die Schönheit der Geliebten:

„Ses roses et ses lys sont au premier printêms,
Des yeux noirs bien fendus, gracieux mais perçans,
Un nez des mieux formés, une bouche vermeille,
Un tout enfin charmant en font une merveille."

Die drei Einheiten, die Corneille nur selten zu geringen Unwahrscheinlichkeiten bewogen, während Racine sie gar nicht als Fessel empfand, sind für Henzi eine Schwierigkeit, die er nur mit einiger Gewaltsamkeit überwindet. Die Einheit des Ortes ist insofern beobachtet, als alles sich in Altorf abspielt, innerhalb dieses Ortes aber der Platz wechselt. Enger ist die Grenze auch bei Corneille nicht gesteckt. Für Henzi ist sie eng genug, da sie ihn zwingt, die Versammlung der Verschwornen in unmittelbarer Nähe des Schlosses sich abspielen zu lassen, wo sie jeden Augenblick von Grisler überrascht werden können. Die Einheit der Zeit erzwingt die Zusammendrängung aller Ereignisse auf eine allzu kurze Zeitdauer: an einem Tage vollziehen sich das Aufstecken von Grislers Hut, die Versammlung der Verschworenen, Grußverweigerung und Gefangennahme Tells, Gefangennahme Edwiges, Apfelschuß, Erstürmung der Burg, Flucht Grislers, Befreiung Tells, Tod Grislers[49]).

So getreulich Henzi aber auch die Requisiten der französisch-klassischen Tragödie: den Alexandriner, die Einheiten, die confidents, die Monologe, die Botenberichte benutzt, so wenig hat er ihr tragisches Prinzip verstanden. Frühere Zeiten haben den tragischen Konflikt im Drama weder gekannt noch erstrebt; diese Unkenntnis kann aber nicht als Entschuldigung gelten für den Nachfolger der Klassik, der Racine und Corneille zum Vorbild hatte. Henzis Stück entbehrt jedes dramatischen Konflikts. Bei Corneille beruht dieser Konflikt weniger auf dem Gegensatz zwischen Neigung und Pflicht als auf dem Widerstreit zweier gleichberechtigter

[49]) Auch in Corneilles Cid bedingt die Einheit der Zeit ein Zusammendrängen der Ereignisse.

Pflichten. Der auf Erkenntnis, infolgedessen auf Vernunft gegründete Wille beherrscht alles; nicht er selbst, nur seine Richtung kann sich mit wachsender Erkenntnis ändern[50]). Lanson erwähnt als besonders charakteristisch Corneilles Auffassung der Liebe[51]). Sie ist Liebe zur Vollkommenheit und als solche eine Tugend. Davon findet sich auch eine Spur noch bei Henzi: Adolphe liebt Edwige mehr noch um ihrer Tugend als um ihrer Schönheit willen:

„Plus je la frequentois, plus j'étois éperdu,
Ses attraits séduisans, mais surtout sa vertu
Tous les jours à mes yeux prenoient un nouveau lustre . . :"

Ebenso sagt Edwige vor Grisler:

„Mais aprenés Seigneur! que mon coeur combattu
Enfin n'a succombé qu'à sa seule vertu."

Ferner zeigt die Haltung der Helvetier eine entfernte Ähnlichkeit mit derjenigen des stolzen, ehr- und freiheitsliebenden Römers, wie ihn Corneille oft darstellt.

Der Ausspruch Werners:

„Qui de tous se fait craindre, aussi doit craindre tous
A soi même l'orgueil frappe à la fin ses coups."

erinnert an die Worte, die Racine Burrhus zu Nero sprechen läßt[52]):

„Craint de tout l'univers, il vous faudra tout craindre."

Aber auch mit Racine verbindet Henzi nichts wesentliches, sondern nur die der Klassik eigentümliche Form des Dramas, die aber bei ihm wie im ganzen 18. Jahrhundert zur Schablone geworden ist. Alle Merkmale des Epigonentums verbinden ihn mit der Tragödie des 18. Jahrhunderts. Auch ihm fehlt die Fähigkeit der psychologischen Beobachtung, die Wärme und Lebendigkeit des Gefühls. Nur die Geste ist übriggeblieben, die sich ohne innern Antrieb mechanisch von selbst auslöst. Die Handlung, bei Corneille Mittel zum Zweck der Willensentfaltung, bei Racine Ausdruck der Charaktere, tritt als Selbstzweck in den Vordergrund. Eine Liebeshandlung wird dem Publikum zu Gefallen eingeschoben. „Ich mache aus des Tells Kind eine Tochter," schreibt Henzi[53]) an Bodmer, „dem Grisler gebe ich einen Sohn, welcher diese Tochter

[50]) Lanson, histoire de la litt. franç. S. 436 ff.
[51]) Lanson, a. a. O., S. 435.
[52]) Britannicus, IV, 3.
[53]) 10. Okt. 1748, s. Baebler, a. a. O., S. 77.

liebet, damit ich das französische Theatrum mit einer Liebesintrigue legalisieren könne. Sie wissen wohl, mein werter Freund, daß die Franzosen ohne Liebesgeschichte keinem Spectacul eine einige Minute zuschaueten."

Von Voltaire, dessen Tragödien zum Teil vor der Mitte des Jahrhunderts erschienen[54]), hat er nichts gelernt. Voltaire, der Bewunderer Racines, hatte sich in England zur Anerkennung Shakespeares hinreißen lassen, eine Anerkennung, die nicht ganz ohne Einfluß auf seine Dramen geblieben ist. Ferner bemühte er sich, in seinen Tragödien ohne die obligate Liebeshandlung auszukommen. Aber seine Anstrengungen hatten keinen Erfolg, weil sie nicht von einem entsprechenden künstlerischen Vermögen getragen und in Tat umgesetzt wurden. Die Degeneration der Tragödie ließ sich nicht aufhalten. Von Henzi und Lemierre[55]) gilt das Wort Lansons[56]): „La forme du genre subsitste, mais la vie s'en est retiré." Lemierres Guillaume Tell erschien 1766 und wurde 1786 in dem Sinne verändert, daß die Apfelschußszene, die vorher hinter den Kulissen spielte, auf die Bühne verlegt wurde, womit das Stück einen viel größeren Erfolg erzielte.

Was von Henzi gesagt wurde, gilt zum großen Teil auch von Lemierre, mit der einen Ausnahme, daß Lemierre auf die Liebeshandlung verzichtet. Auch er übernimmt getreulich die Formen der Klassik. Auch bei ihm ist die Tragödie zu einem bloßen System von Regeln geworden; eine romantische Handlung soll die Leere ausfüllen, die durch den Mangel an Gefühl, psychologischer Motivierung und künstlerischer Kraft entsteht. Alles ist Schablone, jede Leidenschaft äußert sich in längst fixierten Gebärden. Eine zeitgenössische Kritik nennt das Stück „einen wahren Bußartikel für einen ehrlichen Schweizer."[57]).

Akt I: Melchtal, der nach Rache dürstet wegen der Blendung seines Vaters, wird von Tell bestimmt, seine Kraft der allgemeinen Sache zur Verfügung zu stellen. Die von Kaiser Albrecht zurückgewiesene Gesandtschaft

[54]) Oedipe, Brutus, Mort de César, Mahomet, Mérope etc.

[55]) Lemierre ist in den Zwanzigerjahren in Paris geboren; er erhielt in den Fünfzigerjahren dreimal hintereinander den von der Akademie für das beste Gedicht ausgesetzten Preis. Sein erstes dramatisches Werk ist „Hypermnestre", erschienen 1758.

[56]) Lanson, S. 646.

[57]) Ad. Vögtlin, Das Tellschauspiel in der Schweiz. S. 1012.

und die Nachricht, daß Geßler, von Gerüchten beunruhigt, seine Truppen verstärke, mahnen zur Eile.

Cléofé, Tells Frau, eine selbständige, Gleichberechtigung der Geschlechter propagierende Natur[58]), verlangt in die Pläne der Verschworenen eingeweiht zu werden.

Akt II: Geßler entwickelt vor seinem Vertrauten Ulric sein Programm: Unterdrückung der starrköpfigen Bauern um jeden Preis. Die Herrschsucht ist sein treibendes Motiv; erst in zweiter Linie kommt hinzu die Absicht Habsburgs, die Länder für sich zu gewinnen. Geßler will, daß alles vor ihm zittere und sich beuge, deshalb befiehlt er, den Hut aufzustecken. Geßler und Melchtal begegnen sich, ohne sich zu kennen. Melchtal wird seiner aufrührerischen Reden wegen gefangen genommen.

Das Inkognito und die Verwechslung sind beliebte Mittel der französischen Bühne des 18. Jahrhunderts, um die unmöglichsten Dinge möglich zu machen und die krassesten Unwahrscheinlichkeiten zu motivieren.

Erst gefesselt erkennt Melchtal den Gehaßten. Geßler möchte herausbringen, ob Melchtal allein steht oder ob er Mitschuldige hat. Tell treibt unterdessen die Verschworenen zum handeln an.

Akt III: Tell ist wegen der Grußverweigerung verhaftet worden und wird trotz der Bitten der herbeieilenden Cléofé zum Schuß nach dem Apfel verurteilt.

Akt IV: Fürst erzählt der verzweifelten Cléofé den glücklich gelungenen Schuß. Geßler fragt Tell nach dem zweiten Pfeil und läßt ihn nach der Antwort zum zweiten Mal gefangen nehmen und mit Melchtal auf das Schiff bringen, um ihnen in Küßnacht durch die Tortur ein Geständnis zu entreißen.

Akt V: Cléofé wird von Fürst durch die Aufdeckung der Verschwörung über das Schicksal ihres Mannes beruhigt. Werner ist dem Vogtschiffe gefolgt, um Tell und Melchtal zu befreien. Nachdem Cléofé durch den Sturm in neue Angst versetzt worden ist, bringt Melchtal die Nachricht von seiner und Tells Befreiung. Gleich darauf erscheinen Tell und Geßler; Tell erschießt seinen Verfolger und hält eine Rede an das Volk, um es zum Kampf gegen Albrecht zu entflammen.

Den beiden französischen Werken läßt sich in mancher Hinsicht der Tell Zimmermanns anschließen. Er ist zwar nicht so unzweideutig von der französischen Tragödie abhängig wie Henzi und Lemierre, sondern weist daneben Beziehungen auf zum Sturm und Drang.

[58]) „Tu parles de tyrans; que nous importe à nous d'être esclaves par eux, ou de l'être par vous?"

Zimmermann[59]) verfaßte eine ganze Anzahl patriotischer Schauspiele[60]), meist dazu bestimmt, am Schlusse des Schuljahres aufgeführt zu werden. Darin folgt er der Tradition seines Ordens, aber sonst verbindet ihn weder in Form noch Inhalt etwas mit dem typischen Jesuitenstück. Zimmermann schreibt nicht mehr vom theologischen Standpunkt aus und für die Kirche, sondern er bestrebt sich vor allem, in seinen Schülern die Liebe zum Vaterland zu erwecken. Er betont nie das Trennende der Konfessionen, sondern stets den Gedanken der gemeinsam erstrittenen und aus manchen Gefahren geretteten Freiheit, die nur durch Einigkeit und brüderliches Zusammenhalten zu bewahren ist.

Akt I: Melchtal wird von Stauffacher für die allgemeine Sache gewonnen[61]). Hedwig, Tells Frau, meldet die Gefangennahme ihres Mannes. Tell soll vor allem Volk knieend dem Vogt Abbitte leisten. Er will aber lieber sterben als diese Schmach erdulden.

Akt II: Walter Tell bittet bei Geßler für den Vater. Dieser, der von der Schönheit des Knaben auf die der Mutter schließt, schickt nach ihr; ihr werde er nichts abschlagen. Meinhard, Geßlers Diener und Vertrauter, der sich früher um Hedwigs Gunst beworben hat, fürchtet die Konkurrenz seines Herrn.

Akt III: Hedwig weist Geßlers Gunstbezeugung zurück. Geßler wird wütend und befiehlt aus Rache, daß Tell den Apfel vom Haupte des Kindes schieße.

Akt IV: Stauffacher und Melchtal erzählen sich gegenseitig den gelungenen Schuß. Geßler fragt nach dem zweiten Pfeil und läßt Tell auf die Antwort hin gefangen nehmen. Er will ihn nach Küßnacht führen und ihn dort eines qualvollen Todes sterben lassen. Meinhard, der während Geßlers Abwesenheit die Verwaltung übernehmen soll, freut sich, nun Hedwig in seiner Gewalt zu haben.

Akt V: Meinhard streut die Nachricht von Tells Tod aus und bietet Hedwig seine Hand an, die sie empört zurückweist. Melchtal meldet die Rettung Tells, Stauffacher den Tod Geßlers und die Einnahme der Burg Lauwerts. Meinhard geht mit einem „wehe mir!" ab, und Tell hält eine Schlußrede.

Wie Zimmermanns andere Werke ist auch der Tell abhängig von den entgegengesetzten Richtungen der französischen Klassik

[59]) Zimmermann ist 1737 geboren, in Luzern geschult, trat 18jährig in den Jesuitenorden und wurde 1766 Professor der Rhetorik in Solothurn. 1774 berief man ihn an das nach Aufhebung der Jesuiten vom Staate übernommene Gymnasium nach Luzern. Dort starb er 1797. Er war ein Zeitgenosse und Freund des gleichfalls literarisch tätigen Regis Crauer, der wie er in Luzern lehrte.

[60]) Außer dem Tell einen Peter von Gundoldingen, Niklaus von der Flüe, Sieg der Religion, Erlachs Tod.

[61]) Ähnlich bei Lemierre, wo Tell Stauffachers Stelle einnimmt.

und des Sturmes und Dranges. Er bewahrt die drei Einheiten und die Gestalt des confident (Meinhard). Botenberichte treten überall an Stelle der unmittelbaren Handlung. Sein Tell hat Züge von Corneilles unerbittlichen Freiheitshelden. „Du liebe mich nicht mehr," sagt er zu seiner Frau, „wenn ich so handle, daß ich mich selber verachten muß."

Den Alexandriner hat Zimmermann aufgegeben; er schreibt in Prosa, und zwar in einer Prosa, die sich stellenweise mühelos in den fünffüßigen Jambus, den Vers der deutschen Klassik, umschreiben läßt.

I, 2 „Mein Laster ist, daß ich kein Sklav seyn will.
Doch tröste dich, es sind noch Mittel da,
Die Schand der Dienstbarkeit von uns zu wälzen,
Sie sollen meinen Freunden nicht entgehn,
Auch wenn ich nicht mehr bin. Geh, suche sie . . ."
II, 1: . . . „Tell denkt zu viel.
Die Freyheit steckt ihm, wie ein Dorn im Herzen."
3: „Ein treuer Freund kam eilends auf mich zu.
Das wilde Volk, sprach er, versammelt sich.
Man murret laut: man redt vom Hut, man droht,
die Stange umzuwerfen."
II, 5: „An Österreich uns hängen, war es Pflicht?
Warum ersucht denn Albrecht uns darum?
Wars keine Pflicht? Warum verfolgt er uns?"
III, 3: „Noch einmal; giebst du meiner Bitt Gehör? —
Wo nicht, so ist dein Mann verloren. — Wähle."

und schließlich das eindrucksvolle Abschiedswort Tells, als er gefangen fortgeführt wird:

IV, 4: „Tyrann! ich sehe Tod auf deiner Stirne."

Die Sprache ist nicht mehr so abstrakt, sondern beginnt durchweg wieder Fühlung zu nehmen mit der Wirklichkeit. In manchen Szenen ist im Ausdruck des Gefühls, im Rhythmus der Sprache, in der Wahl des Wortes der Einfluß der Geniezeit unverkennbar.

Tells Monolog II, 4: „Geßler und Meinhart hier? Verräth man uns? — Unmöglich. — Und auch denn? — Du förchtest dir? — Tyrannen, Pflichtvergeßne, zittern die! — Falle ich, wem überlass' ich meine Gattin, meinen Sohn? — Der Vorsicht — als Sklaven? — weg tödtender Anblick! — (gen Himmel) Du siehst — du duldest es? — zu sehr bist du Vater. — Ich sollte heut ganz Bürger seyn, und bin auch Vater. Harter Streit! — —"

III, 6: Hedwig: „Wo bist Tyrann? Ihr Mütter — alle — eilet her. — Wir müssen dem eingefleischten Satan das Herz lebendig aus dem Busen reißen."

IV, 1: Arnold: „Grausamer Auftritt! Selbst die Hölle könnte nichts gräßlicheres ersinnen, als der Vogt. Kaum vermocht ich meinem Grimm Einhalt zu thun, sonst wär ich mitten durch die Wache gestürzt, das Unthier zu erwürgen. Der Gedanke nur: laß ihn leben, den Tyrann, seine letzte Greuelthat wird diese seyn. — Nur diese Ahndung hielt mich noch zurück. —"

Weder die eine noch die andere der beiden Geistesrichtungen, die sich in seinem Werk ausprägen, entsprach dem Wesen Zimmermanns vollständig. Er bediente sich einfach vorhandener Formen, um ohne Genialität, aber nicht ohne Geschick, und mit starkem sittlichem Pathos seinen Meinungen und Überzeugungen Ausdruck zu verleihen. Roethe[62]) urteilt ungerecht, wenn er „Zimmermanns bombastisches, helvetisches Patriotendrama" kurzerhand „ein höchst talentloses Machwerk" nennt. Immerhin erkennt auch er die lautere Gesinnung des Verfassers an.

Ich erwähne hier noch kurz zwei Werke, beide in französischer Sprache, die kaum einer literarischen Richtung anzugliedern sind. Leroy, der Verfasser des einen, verteidigt sich in einer Nachrede gegen den Vorwurf, daß er mit seinem Einakter habe Lemierre überbieten wollen. Er versichert, daß er im Gegenteil Lemierre sehr bewundere und es nur deshalb unternommen habe, denselben Stoff zu bearbeiten, weil Lemierres Stück für seine Kinder, mit denen er Vorstellungen gab, zu schwer gewesen sei.

Das Ganze spielt in einem Saale des vögtlichen Schlosses. In den Vordergrund tritt die Leidenschaft Geßlers für Tells Frau. Tell, der von edlem Stolze und weisen Reden strotzt, wirft, nachdem er selbst ans Land gesprungen ist, den ihm folgenden Geßler ins Wasser und erschießt ihn dann, als er dennoch davonkommt, mit seinem Pfeil.

Sedaines Werk ist ein Libretto, literarisch ebenso wertlos wie Leroys Stück. Es wurde während der Revolution aufgeführt, da es Sedaines Wunsch war, „qu'il eût le bonheur d'alimenter le feu sacré du patriotisme." Aber der Atem der Revolution ist nirgends zu spüren. Manche Szenen sind nur pantomimisch. Geßler wird bei der Erstürmung der Burg, als er im Handgemenge den jungen Melchtal erdolchen will, von Tell erschossen.

4. Bodmers Bestrebungen auf dem Gebiete des politischen Schauspiels.

Bei der Betrachtung von Bodmers Schauspielen muß man zweierlei bedenken: erstens, daß sie ausdrücklich als Lesedramen

[62]) Roethe, Die dramatischen Quellen des Schillerschen Tell, S. 260.

geschrieben sind, zweitens, daß Bodmer zeitlebens in der Generation Gottscheds stecken geblieben ist. Alles Spätere ist spurlos an ihm vorüber gegangen. Ihm, dem Zeitgenossen Gottscheds, ist es als ein Verdienst anzurechnen, daß er über den Alexandriner hinauskam und sich Shakespeare zuwandte, wenn auch seine Schauspiele, als er sie schrieb, bereits vom Sturm und Drang überholt waren.

Die Geschichte von der Gründung der Eidgenossenschaft behandelte er in vier Einaktern, die aus der Umarbeitung eines ursprünglich fünfaktigen Dramas hervorgingen [63]). Die Wahl nationalgeschichtlicher Themen lag für ihn, den Professor der vaterländischen Geschichte, besonders nahe. Im Grunde war er aber mehr Politiker als Historiker [64]), und er beschäftigte sich hauptsächlich deshalb mit der Vergangenheit, um aus ihr die Struktur der Gegenwart zu begreifen. Er wünschte sehnlich, daß der Einzelne mehr teilnehme am staatlichen Leben, daß die Allgemeininteressen die Privatinteressen überwögen. Zahlreich sind seine Bemühungen in dieser Hinsicht, und auch seine politischen Schauspiele sind ein Ausfluß dieses Bestrebens. Er schrieb sie, um „Abscheu gegen die Tyranney zu erwecken und den Werth der Freiheit und der Volksrechte erkennen zu lassen." [65])

Beide Zürcher, Bodmer und Breitinger, waren wesentlich kritisch begabt. Sie hatten ein feines Gefühl für die Bedürfnisse der Zeit und in literarischen und ästhetischen Fragen wenn nicht die richtige Erkenntnis, so doch eine Ahnung von den wesentlichen Problemen. Den Geschmack zu veredeln, gültige Maßstäbe für die Kritik zu schaffen, der Literatur auf Grund einer neuen Ästhetik neue Bahnen zu eröffnen war ihr Bestreben. Aber so unendlich fruchtbar und vielseitig sie in ihren Anregungen auch waren, zu eigenem schöpferischen Gestalten waren sie unfähig. Bodmer hat seine Unfähigkeit aber nie eingesehen und die Welt mit Produkten überschwemmt, die er selbst hoch einschätzte, die aber von seinen Feinden mit Hohn überschüttet und selbst von seinen Freunden, denen er sie oft, ohne seine Autorschaft zu verraten, vorlegte, arg zerzaust wurden. Aber nichts hat ihn von weitern poetischen

---

63) Tagebuch 1775: „Ich hatte . . . im Jahre 1762 die gerechte Zusammenschwörung geschrieben. Diese Dramen überarbeitet ich izt, und so kamen heraus: . . . Wilhelm Tell; Geßler's Tod; Heinrich von Melchtal; Sarne."

64) Vgl. Gustav Tobler, Bodmer als Geschichtsschreiber, Njbl. Zürich 1891.

65) Tobler, a. a. O., S. 33.

Versuchen zurückgeschreckt. Eigentlich hielt er das Epos für die höchste Gattung und pflegte es vor allem. Erst im vorgerückten Alter begann er Dramen zu schreiben. Auch hier war der englische Einfluß wenigstens teilweise maßgebend. Wie er in den Wochenschriften von Addison ausging, in seinen Epen Milton nachahmte, so lehnte er sich im Drama gelegentlich an Shakespeare an, allerdings in einer so unglaublich äußerlichen und mißverstandenen Art, wie sie selbst der Sturm und Drang auch in seinen extremen Formen nicht aufweist. Bodmer pflegte vor allem das politische Schauspiel, das nach seiner Ansicht ein bloßes Lesedrama sein sollte. Was er darunter versteht, hat er in Sulzers Allgemeiner Theorie der schönen Künste in dem Artikel über das politische Trauerspiel ausgeführt[66]: Wir wollen unter diesem Namen von einem Drama besonderer Art sprechen, das nicht eigentlich für die Schaubühne gemacht ist, sondern gewisse merkwürdige Vorstellungen und Begebenheiten aus der Geschichte dramatisch behandelt.“[67] Dieses Lesedrama soll die Vorzüge der Geschichte und der Tragödie vereinigen. Es soll dazu dienen, „wichtige politische und patriotische Gemählde, die zu groß und zu weitläuftig sind, nach den Regeln des eigentlichen Schauspiels behandelt zu werden, so vorzustellen, daß sie weit mehr Leben bekommen, und weit größere Würkung thun würden, als wenn man sie bloß historisch vorstellte.“ In Griechenland, wo das Volk an der Regierung teilnahm, konnte sich auch die Tragödie mit Staatsangelegenheiten befassen; in den zeitgenössischen aristokratischen Staaten aber ist der Dichter gezwungen, die großen, das Ganze interessierenden Angelegenheiten zu verlassen, da sie nur noch Vorrecht weniger sind, und sich in der Wahl seines Stoffes auf einen kleinen Kreis zu beschränken. In kleinen Staaten fehlt überdies das Geld, um Schaubühnen zu unterhalten. Hier tritt eben das Lesedrama in die Lücke. „Lasset uns die lebhafte Vorstellung, die vom Schauen entstehet, beyseite setzen; immer wird das Drama noch ganz brauchbar bleiben, Patriotisme, Naturrechte, Staatsbegriffe, populare Empfindungen einzuprägen, wenn man sich gleich einschränket, für den stillen Leser zu schreiben, der in einer Er-

---

[66]) Bodmer, Erinnerungen z. Arnold v. Brescia: „Was der Verfasser sich für Leser wünsche, verweiset er auf den Artikel, politische Schauspiele, in Hr. Sulzers Theorie der schönen Künste, wo man seine eigensten Gedanken von dieser neuen Art Gedichte lesen kann.“

[67]) Sulzer, Allgem. Theorie der schönen Künste, III, 710 ff. Leipzig 1793.

holungsstunde an dem Pulte sitzet.“ Auch schien es ihm ein Mittel, den Behörden über politische und soziale Zustände seine Meinung zu sagen, ohne sich bloßzustellen. In seinen persönlichen Anekdoten[68]) sagt er: „Ich schrieb hernach mit mehr Ernst tragische Stücke nach den Mustern der Griechen, und nahm auch den Stoff von ihnen, dann besann ich mich, daß sich in dieser dramatischen Art Staatsveränderungen bearbeiten, und politische Wahrheiten, die den Regierungen verhaßt sind, ungestraft sagen lassen und schrieb die politischen Dramen, ohne daß ich die geringste Prätension auf ihre theatralische Aufführung machte. Ich wußte zu wohl, daß unsere Zeiten nicht litten, daß Unterthanen oder Burger sich versammelten, um gemeinschaftlich und darum desto stärker die Würde und die Rechte der Menschen zu fühlen. Ich wollte zufrieden sein, wenn sie nur am Pulte gelesen würden.“ Er verzichtet also auf eine Aufführung, weil die Verhältnisse ihn dazu zwingen, sieht aber auch geradezu Vorteile in einem Verzicht auf das Theater. Die Phantasie hat mehr Spielraum; sie wird weder durch ungeschickte Dekoration noch durch falsches Kostüm oder unzulängliches Spiel gehemmt. Das Lesedrama kann auf alle Kunstgriffe verzichten, die nur auf den Effekt des Augenblicks und die Gunst des Publikums ausgehn. „Das politische Schauspiel ist allein dem Urtheil derer unterworfen, die sich aus dem Staat und seinen Verhältnissen mit den Rechten der Nation, und den Mitteln die allgemeine Glückseligkeit zu befördern, eine Angelegenheit des Herzens und des Verstandes machen.“ [69]) Einheit von Ort und Zeit sind überflüssig. Träger der Handlung sind notwendig starke Charaktere, die der Dichter nach allen Seiten hin zu beleuchten und in Bewegung zu setzen hat. „Der Poet hat dann aber nötig, die Springfedern der Menschlichkeit, die Triebräder des gesellschaftlichen Lebens spielen zu lassen.“ Mit solchen dichterischen Produkten wünscht er den nationalen Sinn und das Interesse für den Staat zu stärken, die er beide in der Gegenwart schmerzlich vermißt[70]).

---

[68]) Bodmers persönliche Anekdoten, hsg. v. Th. Vetter, S. 114.

[69]) Sulzer, a. a. O., S. 714.

[70]) „Der Charakter der Nation ist zu Grund gegangen; man macht sich nicht mehr eine Ehre daraus, daß man von der Nation sei; man hat den Stolz verloren, der Wetteifer, Eintracht und Stärke in den Staat bringt.“ Vorrede z. den polit. Schausp. griech. Inhalts s. Baechtold, S. 637.

Es finden sich also in seinem dramatischen Schaffen natürlicherweise dieselben Kräfte, die seine ganze literarische, kritische und wissenschaftliche Tätigkeit bestimmen, vor allem der Wunsch, wie dort auf das literarische, hier auf das politische und gesellschaftliche Leben veredelnd einzuwirken. Der Wille war gut, aber in der dichterischen Gestaltung versagte Bodmer vollständig. Ihm fehlt jede Fähigkeit der Komposition und der psychologischen Motivierung. Wie überall, so ist ihm auch im Schauspiel eine gewisse Pedanterie im sprachlichen Ausdruck eigen. Den Reim hatte er jederzeit verworfen, sich aber früher einmal in fünffüßigen Jamben und im Hexameter versucht; die meisten Dramen schrieb er jedoch, wie diese vier patriotischen, in Prosa. Oft bedient er sich der Ausdrucksformen des Sturmes und Dranges, obschon er seinem Wesen nach dieser Bewegung absolut fremd gegenüber steht. Hedewig, Tells Frau, ruft nach dem glücklich gelungenen Apfelschuß:

„Unschuldiges Kind! Freude, Freude meiner Seele! Unaussprechlich! Mir ist das Leben wiedergegeben!".

Tell spielt vor Geßler, um ihn zu täuschen, die Rolle eines Idioten[71]). Der Dialog strebt Shakespeare'schen Witz an.

Geßler: Bist du verheiratet?

Tell: Ja, lieber Herr, mit einem Weibsbilde. Es sind itzt acht Jahr, daß ich das Joch trage.

G.: Mit einem Weibsbilde? Wunderbar! Hast du Kinder?

T.: Mein Weib ist nur einmal in die Wochen gekommen, mit einem Knaben; sie sagt, daß ich sein Vater sei, und ich glaube es auf ihre Ehre."

Als Geßler den Apfelschuß befiehlt, sagt Wolfram: „Das sind Einfälle, die niemals in eines Menschen Herzen aufgestiegen sind." Worauf der belesene Geßler erwidert: „Ey doch ja, Harold, der Dähnen König, hatte einmal einen solchen Schuß dem Tocco befohlen."

Der Monolog der Landstreicherin, die sich um den toten Geßler bemüht, zeigt wörtliche Anklänge an Shakespeare.

5. Ambühls Stellung zum Sturm und Drang.

Das Drama ist für die Geniezeit die höchste poetische Gattung. Wie Gott, der Dramaturg des Daseins, die Welt schuf, so erschafft

---

[71]) Bodmer konnte dieser Gestalt nicht viel abgewinnen. Er schreibt an Henzi am 18. Dez. 1748 (s. Roethe, Die dramat. Quellen d. Schillerschen Tell, S. 255): „Tell ist glücklich, daß die Poeten und Historici conspirieren, ihn zu einem Helden zu machen. Ich habe niemahls vil auf seinen wahren Charakter gehalten. Er dünkte mich stets ein Etourdi, der durch seinen unzeitigen Eifer die conjuration beynahe vor der Zeit verraten hätte."

der Dramatiker in seinem Werke einen Mikrokosmos, getreues Abbild aller im Universum wirksamen Kräfte. Ferner kann im Drama am unmittelbarsten Handlung dargestellt werden, und Handeln ist für die Stürmer und Dränger der eigentliche Zweck des Lebens. Schließlich kommt das Drama der Leidenschaft, alles selbst sehen, erfahren und erleben zu wollen, entgegen und befriedigt wenigstens in der Illusion die Sehnsucht nach unaufhörlicher Bewegung und Aktivität. Alle diese Gründe tragen dazu bei, dem Drama im Sturm und Drang den Ehrenplatz zu erobern. Alle Stürmer und Dränger haben sich im Drama versucht, ein einziger, Lenz, hat sich mit seiner Theorie abgegeben. In vielem stützt er sich auf Gerstenberg, der, ein großer Verehrer Shakespeares, dessen Dramen „lebende Gemälde der sittlichen Natur“ [72]) nannte und mit dieser Anschauung der bekannten Raritätenkastentechnik, die in allen Dramen der Geniezeit herrscht, Vorschub leistete. Auch Lenz folgt ihm darin als glühender Verehrer Shakespeares und heftigster Gegner der Franzosen Einheit von Ort und Zeit sind überflüssig, wie überhaupt jede äußere Vorschrift als hemmend empfunden wird, da das Genie nur nach immanenten Gesetzen schafft; sogar die Einheit der Handlung wird ersetzt durch die Einheit der Person. „Fabula una est, si circa unum sit“, sagt Lenz, eine Maxime, die auch für das romantische Drama bestimmend war. Daher rührt die große Uneinheitlichkeit in allen Dramen des Sturm und Drang, der Wechsel von vielen flüchtigen kleinen Szenen und die Häufigkeit der Verwandlungen. Es kam den jungen Dichtern hauptsächlich darauf an, in jedem Punkte möglichst viel Leben zu haben, ohne Rücksicht auf die Komposition. Von Shakespeare ergriffen sie eben das, was ihrem Temperament und ihren Anschauungen entsprach: die wundervolle, bunte Mannigfaltigkeit, die Größe und Freiheit der Gefühle und Leidenschaften, die gigantischen Charaktere, die alle Register menschlichen Fühlens umfassende Sprache. Gerade die Sprache ist außerordentlich charakteristisch für den Sturm und Drang. Sie hat sich jedem Inhalt anzuschmiegen wie die Haut dem Körper als getreuer und wahrhaftiger Ausdruck des aus dem Innern an die Oberfläche drängenden Gefühls. Das Pathos der französischen Tragödie ist dem Sturm und Drang ebenso verhaßt wie die Nüchternheit der Aufklärung; beide leiden am Mangel einer starken und wahren Empfindung.

---

[72]) Gerstenberg, Etwas über Shakespeare, S. 269.

Das eine Stück Ambühls[73]), der Schweizerbund, ist in formeller Hinsicht sehr stark vom Sturm und Drang beeinflußt. Es zerfällt in eine Reihe mehr oder weniger rasch wechselnder Szenen nach dem Muster des Goetz; im Dialog ist an manchen Stellen Nachahmung Shakespeareschen Witzes angestrebt; die Sprache ist durchaus realistisch und bedient sich aller der Mittel, die der Sturm und Drang zu ihrer Erneuerung empfiehlt: Elisionen, Inversionen, Idiotismen[74]). Die sehr beliebte Weglassung des Personalpronomens kommt häufig vor[75]). Die Entwicklung, die sich schon bei Zimmermann bemerkbar machte, ist hier vollendet: der Ausdruck ist nicht mehr formelhaft, sondern hinter jedem Wort steht wieder das entsprechende Gefühl.

So sehr Ambühl nun auch formell unter dem Einfluß von Sturm und Drang steht, so wenig ist er inhaltlich von ihm abhängig. Seine seelische Haltung ist eine ganz andere. Er besaß kein revolutionäres, sondern ein gemäßigtes und zurückhaltendes Wesen. Dies spiegelt sich auch in seinem Werke. Er zeichnet keine dieser überlebensgroßen, oft verzerrten Charaktere, wie sie jedes Sturm- und Drangdrama aufweist. Er kennt nicht den Typus des Machtweibes wie Adelheid im Goetz und Mathilde in Müllers Genoveva. Seine Charaktere sind begrenzter, aber darum auch menschlicher. In der psychologischen Motivierung hingegen läßt sich wieder der Einfluß der Geniezeit erkennen, die vor allem nach den Motiven einer Tat fragt. Auch klingt in der Zeichnung des Köhlerlebens ihre Vorliebe für die der gesetzlichen Autorität entrückten Formen des Lebens an[76]).

Akt I: Melchtild die Frau Stauffachers entlockt ihrem Manne das Geständnis seines Kummers wegen der Szene mit Geßler. Sie gibt ihm den Rat, in den benachbarten Ländern Freunde zu suchen.

Geßler hat inzwischen in Altorf den Hut aufstecken lassen.

[73]) Ambühl stammt aus einer toggenburgischen Bauernfamilie; als Hauslehrer bei einer begüterten Familie hatte er öfters Gelegenheit, seinen Zögling auf längern Reisen zu begleiten. Später erfreute er sich einer gesicherten und unabhängigen Stellung.

[74]) I, 3: „Dein Vater zürnt gwüß nicht über dich!"
III, 1: „ich vermag mich ja dessen nichts Herr."

[75]) „bist kurz, Werner!"
„Haben den Winter durch wieder brav zu spinnen."

[76]) In der ersten Fassung des Goetz die Vorliebe für das Zigeunerleben.

Stauffacher kommt zu Fürst und trifft dort auch den flüchtigen Arnold Melchtal. Sie beschließen, in jedem Lande Anhänger zu werben.

Akt II: Arnold Melchtal trifft den flüchtigen Baumgarten, der als Köhler im Walde lebt und den alten Melchtal, seinen Schwiegervater, zu sich genommen hat. Arnold eröffnet seinem Vater die Verschwörung. Fürst weiht auch den Landammann Attinghausen ein.

Akt III: Geßler befiehlt, Tell, der den Hut nicht gegrüßt hat, herzubringen. Ein Bote meldet, daß Geßlers Diener Wolfgang in Küßnacht die Gefangenen losgelassen habe und selbst entlaufen sei. Auch Meyer von Bürglen, Geßlers Spion, weiß von beunruhigenden Gerüchten. Als das Verhör mit Tell nichts ergibt, befiehlt Geßler den Apfelschuß. Nach dem Schuß, der merkwürdigerweise hinter der Szene geschieht, fragt er Tell mit Zusicherung des Lebens nach dem zweiten Pfeil und läßt ihn auf die bekannte Antwort hin gefangen nehmen. Attinghausen verwendet sich vergeblich für ihn.

Die Bauern verabreden inzwischen die Einnahme von Rotzberg.

Akt IV: Tell erzählt seine Befreiung und den Schuß auf Geßler[77]). Stauffacher, der die Folgen von Geßlers Tod fürchtet, wird von seiner Frau beruhigt.

Akt V: Die verschiedenen Burgen werden erstürmt.

Um einen Begriff vom Dialog zu geben, greife ich das Gespräch zwischen Hug Akermann, dem Köhler, und dem Spion Meyer von Bürglen heraus[78]):

Der Köhler gibt dem andern, der ihn ausholen will, auf die Frage nach seinem Namen eine falsche Auskunft:

Meyer: „Dein Name guter Freund.

Hug: Hans Roth.

M.: Braf, Hans Roth, braf, wenn man lustig ist. Giebt Leute, sind schon nicht so.

H.: Hat jeder seine Ursachen.

M.: Freilich. — Und ist eine Zeit — — will nichts sagen — Stauden haben Ohren; — — aber könnt besser seyn.

H.: Gut gnug. Allzeit gut gnug, wenn man Geld im Sak hat. Wer nicht hat mag borgen oder heyrathen. Mann! Ein Weib ist wahrer Reichtum; besonders im Winter: — — Immer Abwechslung — — bald heißts zum Bären; bald zum Löwen; bald zum Greif; zum Kreuz, zum Schwert. — Alle Stund hängt ein andres Schild draußen. O nicht um die ganze Welt wär mir mein Weib feil. Heut las sie mir 'n Strohhalm aus dem Bart.

[77]) Die alte Tradition der epischen Berichte scheint hier wieder die Oberhand zu haben. Der Sturm und Drang pflegt sonst alles darzustellen, nicht zu erzählen.

[78]) Akt II, letzte Szene.

M.: Ha! ha! ha! Gott erhalt dir deinen Mut, Hans Roth. Ist gut wers vergessen kann.

H.: Vergessen? Darfür haben wir schon Haus-Mittelin; bey meiner Treu! artige. Machen eh Sturm und Regen und Donnerwetter, bis man merkt, daß sie auch auf der Welt.

M.: War das nicht Tell, der von dir weggieng?

H.: Wohl. Ein artiger Mann: Er kann nicht lächlen, und keinem Bettler helf dir Gott! sagen. Ich glaub er sey nicht gsund.

M.: Du bist mir'n Kauz, Hans Roth! — — Ja wohl nicht gsund! Mag sein, daß ihm was innstekt. Ist zu bedauren, darf keiner dem andern trauen. — Hätt auch oft gern mit dem eint und andern geredt über dieß und jenes — — Sind schlimme Zeiten. Geßler — — doch wie gesagt ist nicht zu trauen — — und doch hast du so etwas ehrlichs im Gesicht; will nicht hoffen —

H.: Hoffen! — — Ist am allerbesten nichts hoffen. Hab schon ein ganzer Hauffen gehofft und allemal kam ich hinter's Brett. Dacht ich: Vielleicht kommts Morgen, oder Übermorgen; oder übers Jahr; und wenns dann kam, wars der alt Plunder. Hoffnung ist Futter für Thoren; lauter hole. Vielleicht, die 'n großen Bauch und kleine Waden machen. Leb wohl! muß weiters. Bosheit und Verstellung sind einander so nah verwandt, wie Feuer und Licht, und Sünd und Laster. Nimm dich in Acht! — — Ist 'ne schlimme Welt. — — Und doch lächelt der Verräter — —

M.: Wie! Was ist das!

H.: — — noch wie vor altem; mit einer Miene, die Gottes Hand gezeichnet, damit sich der Böswicht nicht ganz weglächeln könne. Leb wohl! (im abgehn, für sich) Schwefeldampf! Schwefeldampf!"

Schon Vögtlin[79]) hat darauf hingewiesen, daß manches aus Ambühl in Schiller übergegangen und dort vereinfacht, verfeinert und vergeistigt worden sei.

Das zweite Stück Ambühls, Wilhelm Tell, ist veranlaßt durch ein Preisausschreiben der Knabengesellschaft[80]) in Zürich und bestimmt zur „Aufführung durch die Zürchersche Jugend am Bechtoldstage". Es trägt das Motto: Brutus erat nobis. Im großen und ganzen ist es die breitere Ausführung einiger im Keime schon im Schweizerbund enthaltenen Szenen, die, dort im größern Zusammenhang zurückgedrängt, nun hier zur Hauptsache wurden. Das Stück ist ganz geradlinig, beinahe nüchtern, angelegt; wahrscheinlich spielte die Rücksichtnahme auf die Fähigkeit der

[79]) Vögtlin, Das Tellschauspiel in der Schweiz. Bühne und Welt. Jahrg. I, Berlin 1899, S. 1014.

[80]) Gesellschaft von Junggesellen, s. über Knabengesellschaften E. Hoffmann-Krayer, Knabenschaften und Volksjustiz in der Schweiz. Schweizer Archiv f. Volkskunde, Bd. 8, 1904.

jugendlichen Darsteller mit. Tell, als Anführer der Verschwörung, ist die Hauptperson, Geßler der Gegenspieler; das Volk, durch die besonnenen und aufrührerischen Elemente vertreten, beherrscht einzelne Szenen ganz. Personen und Handlungen sind gut charakterisiert und motiviert. Die Sprache ist ruhig und klar, meist in kurzen Wechselreden gehalten. Trotzdem erreicht Ambühl damit keine große dramatische Wirkung. Es fehlt dem Ganzen an Schwung, die Hauptszenen sind zu wenig herausgearbeitet. Ambühls Werke sind der größte Gegensatz zu den besprochenen Werken französisch-klassischen Stils. Man kann sie vergleichen einem Bau mit sicherm Fundament, dem aber der Abschluß, die Kuppel, fehlt, während jene andern dastehn wie prunkvolle Fassaden, die auf hohlem Grunde stehn und jeden Augenblick einstürzen können.

Schon die zeitgenössische Kritik hat Vorzüge und Mängel von Ambühls Tell ziemlich richtig erkannt. Die Preisrichter rühmen die Natürlichkeit der Entwicklung und die Wahrheit der Charaktere, tadeln aber eine gewisse Mattheit der Zeichnung und hie und da allzu große „Simplicität des Ausdrucks". Jedenfalls ist vom Sturm und Drang in diesem Stück gar nichts mehr zu spüren. Stilistisch ist es so vom Schweizerbund aufs deutlichste unterschieden[81]); aber da der Sturm und Drang auch auf den Schweizerbund nur äußerlich eingewirkt hat, so ist der stilistische Unterschied nicht groß genug, um die unverkennbare geistige Ähnlichkeit zu verwischen. Mehr noch als für die eigentlichen Genies war der Sturm und Drang für Ambühl nur eine Episode, da er nur gewisse Äußerlichkeiten übernahm, ohne im wesentlichen, in der Weltanschauung, von ihm beeinflußt zu sein.

6. Veit Weber.

Während Ambühl sich sein Ziel nicht besonders hoch steckte, hat Veit Weber (Pseudonym für G. Ph. L. Wächter) sich seine Aufgabe bedeutend schwieriger gemacht, ohne sie jedoch ganz zu lösen. Aber der Wille, einen dramatischen Konflikt, ein Zentrum zu schaffen, von dem alles andere abhängt, gibt seinem Werke den Wert.

Ein Prolog (nicht episch, sondern dramatisch) eröffnet das Stück, der schon den Rütlischwur bringt und der Exposition dient. Fürst, Stauffacher und Melchtal sind die Führer des Bundes, Tell schwört zwar mit, steht aber mehr

[81]) Vergl. dazu Roethe, a. a. O., S. 230 ff. und 267.

abseits. Jeder verpflichtet sich, auf Privatrache zu verzichten und nur für die allgemeine Sache zu handeln, alle rechtlichen Steuern beizubehalten, die Vögte ohne Blutvergießen außer Landes zu bringen und die Burgen zu zerstören. Alle sollen bis zum festgesetzten Tage äußerste Vorsicht bewahren und sich durch nichts zu einer Unüberlegtheit reizen lassen.

Akt I: Anna, Tells Frau und Fürsts Tochter, beklagt sich bei ihrer Mutter über die Gleichgültigkeit, die Tell, der sonst jeder Tat das Wort geredet, nun der allgemeinen Sache gegenüber zeige. Ein Landmann erzählt von der Aufsteckung des Hutes. Die beiden Knaben Tells stürzen herein und erzählen die Gefangennahme des Vaters. Fürst mahnt zur äußersten Vorsicht; er sendet Melchtal aus, den er bis dahin verborgen gehalten hat, mit dem Auftrag, die Mitverschworenen von jedem unbedachten Schritte zurückzuhalten. Geßler sucht Tell inzwischen zum Geständnis einer Verschwörung zu bringen, und da Tells Frau und Kinder ins Schloß dringen, verfällt er auf den Apfelschuß. Der Ausgang des Schusses soll zugleich als Gottesurteil für die Schuld oder Unschuld des ganzen Volkes gelten.

Akt II: Der Schuß gelingt, aber nach der bekannten Antwort auf die Frage nach dem zweiten Pfeil wird Tell wieder gefangen. Anna, die zu vermitteln sucht, wird samt ihren Kindern auf Geßlers Befehl von Landenberg, der der Szene beiwohnt, gefangen genommen.

Akt III spielt am Fuße des Axenberges in einer felsigen Gegend. Stauffacher und Melchtal beobachten Geßlers Schiff, sehen Tells Sprung und Rettung. Während sie ihm entgegengehen, kommt er von einer andern Seite her und erschießt den ebenfalls ans Land gelangten Geßler. Fürst beruhigt das erregte Volk, dem Geßlers Tod bekannt geworden ist.

Akt IV: Bruder Innocenz verrät Landenberg den Schlupfwinkel Tells in den Bergen. Tell wird gefangen, entflieht aber zum zweiten Mal. Innocenz versucht vergeblich, Anna, die Mitwisserin der Verschwörung, zu einem Geständnis zu bringen.

Akt V: Tell ist auf seiner zweiten Flucht von Baumgarten aufgefunden und in eine Höhle gebracht worden, wo er, der durch seine jüngsten Erlebnisse momentan geistesgestört war, wieder zu sich kommt. Am Neujahrstage, der zur Erhebung festgesetzt ist, steigt er mit Baumgarten ins Tal hinunter, um sich vom Erfolg zu überzeugen. Er trifft auf die siegreichen Eidgenossen und schützt den von seinen Leibeigenen und dann von Melchtal bedrohten Landenberg, obschon der Anblick seiner Frau und seiner Kinder, die Landenberg zum Hungertod verurteilt hatte, ihn zur Rache reizt.

Gustav Freytag sagt in seiner Technik des Dramas[82]) in Bezug auf Dichter, die geschichtliche Stoffe behandeln: „Was er geschaffen, ist nicht Geschichte, nicht Drama. Denn er hat allerdings einigen Forderungen seiner Kunst nachgegeben, er hat wichtige Ereignisse weggelassen, die ihm nicht paßten, hat den Charakter des Helden sich einfach und kunstgemäß zugerichtet, ist mit kleiner und großer Zutat nicht sparsam gewesen, hat auch dem

[82]) G. Freytag, Technik des Dramas, S. 34 f. Leipzig 1890, 6. Aufl.

verwickelten Zusammenhang der historischen Begebenheiten hier und da einen erfundenen untergeschoben. Aber er hat durch alles dieses eine Gesamtwirkung erreicht, welche in gutem Falle ein schwacher Abglanz jener erhabenen Wirkung ist, die das Leben des Helden bei guter Darstellung durch den Historiker hervorgebracht hätte. Und sein Irrtum war, daß er die historische Idee an Stelle der dramatischen gesetzt hat."

Weber wollte allerdings die historische Idee durch die dramatische ersetzen, aber er vermochte es nicht. Das Historische drängt oft das Poetische in den Hintergrund. Es ist im wesentlichen eine Arbeit des Verstandes, eine Frucht gründlicher Studien; aber es ist Weber nicht gelungen, die einzelnen Elemente zu höherer poetischer Einheit zu verschmelzen. Ihm fehlte die eigentliche künstlerische Gabe der Intuition. Alles leidet unter diesem Mangel. Die Charaktere sind stationär, ohne Entwicklung. Die Leidenschaften sind solche des Kopfes und nicht des Herzens. Alle Reden — pathetisch und sehr bewußt — sind Bekleidung einer Idee, und zur gleichen Abstraktion neigen die Charaktere selbst: Geßler als die reinste Verkörperung der Grausamkeit, beinahe pathologisch; Landenberg erscheint daneben gröber, gemeiner, dümmer, gleichsam ohne Nerven. Der eine handelt im Interesse eines größern Planes, der andere zu seinem eigenen täglichen Vorteil. Ihnen gegenüber neben dem Helden Tell der selbstsichere Tugendrigorismus des Walter Fürst. Es wird beinahe zu deutlich charakterisiert, ohne daß damit überall eine innere Glaubhaftigkeit von Menschen und Handlungen erreicht würde. Die Charaktere werden von außen in Bewegung gesetzt, nicht von innen angetrieben. Die Sprache ist prosaisch, hart, der Satzbau oft kompliziert bis zur Unklarheit.

Webers Lebensdauer (1762—1837)[83] umfaßt drei bedeutende literarische Perioden: den Sturm und Drang, die Klassik und die Romantik. Von allen dreien ist er beeinflußt worden. Ausgegangen ist er von bestimmten Richtungen des Sturmes und Dranges. Das erste Stück seiner Sagen der Vorzeit[84] zeigt große Ähnlichkeit mit dem Goetz: das Machtweib, der zwischen zwei Frauen stehende Mann, die Institution der Feme u. s. w. Andere Stücke verraten

[83]) Er studierte in Göttingen Theologie, kämpfte unter Dumouriez aus Begeisterung für die französische Revolution und war dann bis zu seinem Tode Lehrer in Hamburg. 1815 wurde er mit Fouqué bekannt.

[84]) Männerschwur und Weibertreue.

mehr den Einfluß Ossians. Auch zur Romantik hat Weber Beziehungen, wie Sturm und Drang und Romantik überhaupt manches Gemeinsame haben. Persönliche Beziehungen hatte er nur zu Fouqué, auf den er mit seinen Sagen der Vorzeit eingewirkt hatte.

Wie die Romantik hat Weber eine große Vorliebe für das Mittelalter; aber sie ist bei ihm nicht in erster Linie poetisch, sondern kulturhistorisch gefärbt. Überhaupt läßt sich Webers Tell nicht unter die spezifisch romantischen Dramen einreihen. Das romantische Drama, abhängig von der herrschenden Kunstform, dem Roman, soll wie dieser die Bildung, d. h. die innere Entwicklung eines Menschen darstellen. Damit wird wie im Sturm und Drang die Einheit der Person an Stelle der Einheit der Handlung gesetzt. Bei Weber hingegen ist die deutliche Absicht vorhanden, einen bestimmten Konflikt darzustellen, keineswegs den Ablauf eines ganzen Lebens. Nicht der nach eigensten Gesetzen sich auslebende aktive Mensch des Sturmes und Dranges steht im Mittelpunkt, auch nicht der passive, nur sich bildende der Romantik, sondern der Mensch als Teil eines großen Ganzen, dem er sich einzuordnen hat, wenn er nicht in Konflikt mit ihm geraten will. Es ist alles andere eher als eine romantische Weltanschauung, die den Helden seine aus Unbedachtsamkeit und Eigenwillen vollbrachte Tat als Schuld dem Ganzen gegenüber empfinden läßt. Diese Auffassung nähert ihn der Klassik. Auch der fünffüßige Jambus, der an einer einzigen Stelle, im Monolog Tells nach seiner Befreiung, von daktylischem Versmaß durchbrochen wird, ist das Metrum der Klassik. Um die Jahrhundertwende erschienen die dramatischen Meisterwerke Schillers, und sie scheinen an Weber nicht spurlos vorübergegangen zu sein, wenn auch sein Tell von dem im selben Jahre erschienenen Schillers unabhängig ist. Er hat eine gewisse innere geistige Beziehung zu Schillers Pathos; und wenn er auch in keiner Weise mit dem genialen Klassiker verglichen werden kann, so war es doch in einer Zeit, die Kotzebue und Iffland bejubelte, eine Leistung, ein Schauspiel zu schreiben, das von den platten Rührseligkeiten der Familientragödie sich ebenso fernhielt wie von dem Schwertgeklirr der Ritterstücke.

7. Das 19. und 20. Jahrhundert.

Webers Tell war für lange Zeit der letzte. Nicht, daß sich das junge Deutschland, dessen Herrschaft die der Romantik ablöste, dem historischen Schauspiel gegenüber ablehnend verhalten hätte,

im Gegenteil: was an Dramen überhaupt produziert wurde, war fast ausschließlich historisch. Aber erstens einmal war in den bewegtesten Jahren der neuen literarischen und politischen Richtung alle Kraft in Anspruch genommen durch den Tagesdienst in der Presse. Die Journalistik war die Hauptwaffe der jungen Generation, zum eigentlichen künstlerischen Gestalten blieb vorderhand wenig Zeit. Erst als sie auf Befehl der Regierung diese Waffe aus der Hand legen mußte, kehrte sie zu dichterischem Schaffen zurück. Die jungen Dichter suchten aber im historischen Stoff keineswegs den Geist vergangener Zeiten, sondern formten ihn zum Träger aktueller Fragen und Strömungen. „Die Bühne soll das Leben mit der Kunst, die Kunst mit dem Leben vermitteln," sagt Gutzkow im Urbild des Tartuffe. „Stellt doch Menschen hin, die nicht vergangenen Jahrhunderten, sondern der Gegenwart, nicht den Assyriern und Babyloniern, nein, euren Umgebungen entnommen sind." Daß sie gerade den Tellstoff, der ihnen bekannt genug war, nicht zu diesem Zwecke benutzten, ist eigentlich merkwürdig und scheint mehr zufällig als absichtlich zu sein. Vielleicht war ihnen auch das Werk Schillers, den Laube z. B. sehr hoch hielt, noch zu nahe, als daß sie sich schon an eine Neugestaltung des Stoffes gewagt hätten. So haben wir im ganzen 19. und im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts nichts zu verzeichnen als einige wertlose kleine Stücke von keinerlei literarischer Bedeutung. Das Stück de Pradels ist eine bloße, geschmack- und geistlose Improvisation. In dem dürftigen Machwerk Kleins sucht Tell durch jene zweite Heldentat, die Uhland in seiner Ballade behandelt (die Rettung eines Knaben, des spätern Helden von Sempach, Winkelried), seine erste Tat zu sühnen und findet dabei den Tod. Scheler ist eine jämmerliche Kontamination von Schiller und einem mir unbekannten Pixérécourt. Planitz versucht es mit einer Karikatur, indem er das Verhältnis Schweiz-Österreich auf Sachsen-Preußen überträgt und durch Verzerrung der Motive (dem alten Melchtal werden die Hühneraugen ausgebrannt etc.) und Verwendung des sächsischen Dialekts komische Effekte zu erreichen sucht. Eine andere Travestie von einem Niemann kenne ich nur aus einer Kritik Franckes, der sie eine senile Posse nennt.

Bedeutenderes ist erst wieder geleistet worden vom zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts an. Es ist nicht meine Absicht, diese modernen Bearbeitungen hier literarhistorisch zu betrachten; vorläufig gehören sie noch der Tageskritik, und erst folgende

Generationen werden ihren Platz in der Literaturgeschichte bestimmen. Ich begnüge mich mit einer kurzen Charakteristik.

Der erste in der zeitlichen Folge ist der Tell von René Morax, ein schwungvolles, pathetisches Schauspiel mit stark idealisierender Charakteristik, stilisiert und von großer Geste, mehr auf Entfaltung in die Breite als in die Tiefe hin angelegt. Der Chor, den Morax vom antiken Drama übernahm[85]), hat rein dekorativen und stimmungsgebenden Charakter. Nicht das Herausarbeiten von Charakteren ist die Hauptsache, sondern die farbige und wirkungsvolle Darstellung einer Begebenheit. Inhaltlich hält sich der Dichter so ziemlich an die Tradition.

Ganz bewußt von einer bestimmten Absicht ausgehend arbeitet Bernoulli. Er will den Stoff modernisieren, ihm den Gehalt geben, der der heutigen Zeit entspricht. Er gibt eine spannende Handlung und einen glänzenden, in realistischer, aber sorgfältig gehandhabter Prosa gehaltenen Dialog[86]). Tell ist hier ein naiver, elementarer Mensch, unberechenbar und unbeirrbar in seinen Handlungen, weil er nach Impulsen handelt. Im schärfsten Gegensatz zu ihm steht Stauffacher, der kluge, vorsichtige, prinzipienfeste Politiker. Eine Art von latentem Humor prägt sich in der klaren und überlegenen Art der Behandlung aus. Rein sachlich benutzt der Verfasser in vielem Aug. Bernoullis Schrift über die Entstehung der Sage. Mit dem Goetheschen Plan eines Tellepos hat Bernoulli gemein, daß er Tell zu einem Botenläufer und Lastträger, Geßler zu einem mehr behaglichen Tyrannen macht. Im übrigen verfährt er mit der Überlieferung ganz nach eigenem Gutdünken und hält nur die Hauptpunkte fest. Die Motivierung ist — mit Absicht — mehr logisch als psychologisch. Wie Schachfiguren werden die Charaktere hingesetzt, jeder Zug ist genau berechnet. Es fehlt das Unbewußte, statt dessen herrscht allein der Verstand. Die Absicht

[85]) „M'inspirant du théatre antique, je donnai à mon ouvrage la forme du drame avec choeurs. Elle justific l'intervention de la musique et l'action unanime de la foule. La simplicité du sujet, le caractère des personnages, le rôle du peuple dans cette tragédie nationale motivaient la forme et le style que j'ai adoptés." Vorrede zum Tell.

[86]) „In dem, was man unter Charakterisierung versteht, habe ich mich ... diesmal auf ein mindestes beschränkt, dafür aber alle belebende Kraft in das spitze Denken, in das hartnäckige Folgern von einem Punkt bis zum nächsten Punkt verlegt, ein Verfahren, durch das mein Dialog der überzeugenden Folgerichtigkeit einer gut geführten republikanischen Ratsversammlung nahekommt." Vorrede.

ist zu deutlich, sie wirkt ernüchternd, und die Verstimmung bleibt trotz der vielen Vorzüge nicht aus.

Der Konflikt, der sich bei Bernoulli zwischen Tell und den Eidgenossen auftut, wird bei Chavannes zum Hauptproblem. Die Tatsachen verflüchtigen sich, die Charakterentfaltung ist die Hauptsache. Tell ist, wie bei Bernoulli, der Einsame, das Genie, durch eine unüberbrückbare Kluft getrennt von der trägen, aus Eigennutz konservativen Masse. Eine unwirkliche Stimmung liegt über dem Ganzen. Übernatürliches spielt hinein. Les hommes, die Gesamtheit der Bauern ohne Individualisierung Einzelner, wirken wie die zu Körpern verdichtete Atmosphäre. Losgelöst von allem einmaligen, historischen Geschehen ist der Symbolwert allein wichtig. Ein starker poetischer Zauber ruht auf dem Ganzen.

Schoecks in Schwyzer Mundart geschriebenes Stück ist zwar interessant, verliert sich aber besonders im ersten Akt allzu sehr in Längen. Historisches Detail ist dem Verfasser wichtig. Er ist nicht frei von dem Zug der Zeit, Werte der Vergangenheit allzu bewußt auch als Verdienste der jetzigen Generation aufzufassen. Es ist eine ganz originelle Idee, das Ganze von Anfang bis zu Ende sich an einem und demselben Orte, in einem Wirtshause am Gestade des Vierwaldstättersees, abspielen zu lassen. Es zeugt von der Geschicklichkeit des Verfassers, daß diese freiwillige Beschränkung ihn zu keinerlei Unwahrscheinlichkeiten zwang, sondern eine erhöhte Konzentration begünstigte, die dem Stücke zum Vorteil gereicht.

Im selben Jahre wie Schoecks erschien auch Jakob Bührers Werk. In der Deutlichkeit der Absicht hat er Ähnlichkeit mit Bernoulli, nur ist seine Interpretation des Stoffes vor allem politisch. Die Ausführung ist wenig sorgfältig; einige Stellen sind kaum verhüllte wörtliche Entlehnungen aus Schiller. Die Lösung des Problems ist nicht die gewöhnliche: Tell geht freiwillig in den Tod, weil er fühlt, daß die Motive, die ihn zu seiner Rachetat trieben, ebenso unedel waren wie diejenigen, welche Geßler zu seinem Vorgehen bewogen [87]).

Diese deutschen Schauspiele der letzten Jahre haben verschiedene Vorzüge, aber einen gemeinsamen Mangel: ihnen fehlt

[87]) Siehe Kritik des Stückes im Bund v. 15. Febr. und 29. März 1924, 75. Jahrg., Nr. 69 u. 137, und in der N. Zürcher Zeitung v. 24. Sept. 1923, 144. Jahrg., Nr. 1301.

das eigentlich Poetische. Die Verfasser sind nicht ergriffen von ihrem Stoffe, sondern sie haben ihn willkürlich gewählt, um bestimmte Zwecke zu erreichen. Die Folge ist ein gewisser Mangel an Fülle und poetischer Kraft, der durch Originalität der Erfindung, geschickten Aufbau, scharfe Dialektik und dgl. wohl einigermaßen kompensiert, nie aber wirklich ersetzt werden kann.

Schluß.

Ein Überblick über die Gestaltung des Tellstoffes ergibt einen Überblick über die Entwicklung des Dramas durch die Jahrhunderte. Da erscheint zuerst das Urnerspiel, am nächsten verwandt dem Fastnachtsspiel, obschon es sich ihm, wie wir sahen, nicht so ohne weiteres angliedern läßt. Es folgt mit Ruof das Reformationsdrama, breit angelegt, moralisierend, wie die gesamte Literatur des 16. Jahrhunderts Stellung nehmend im Kampfe für oder gegen die Reformation. Stettler am Anfange des 17. Jahrhunderts stets abseits; er ist Chronist und schreibt seine Dramen wie seine Chroniken im Dienste seiner Regierung. Immerhin deuten gewisse Elemente, wie es auch gar nicht anders möglich ist, auf seine Beziehung zur literarischen Entwicklung der Zeit. Weißenbach, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, ist ein typischer Repräsentant der zeitgenössischen dramatischen Produktion. Alle Requisiten des Jesuitendramas, Dekoration, Musik, Ballett, Kostümaufwand, Massenszenen, Personifikationen abstrakter Begriffe finden sich bei ihm wieder, eine bestimmte lehrhafte Tendenz ist die Seele des Dramas.

Es folgt die Herrschaft der französischen Klassik, das Zeitalter Gottscheds; und wenn auch Henzi auf Seite der Zürcher gegen ihn kämpft, so ist er in der Praxis doch ein getreuer Schüler Corneilles mit allen Zeichen des Epigonentums. Lessing zerbrach das Joch der französischen Vormundschaft, aber er hielt noch fest am unübertroffenen Vorbild der Antike. Erst der Sturm und Drang vollendete das Werk, und wenn er sich Shakespeare zum Muster nahm, so war das mehr die Bestätigung einer Art Wahlverwandtschaft, als die Anerkennung eines überall gültigen Vorbilds. Ambühl hat sich formell im Schweizerbund ganz an den Sturm und Drang angelehnt, während er inhaltlich, in Gedanken und Gefühlen, keine oder nur geringe Ähnlichkeit mit ihm aufweist. Ähnlich zwiespältig ist Webers Stellung. Er ist vom Sturm und Drang, von der Romantik und vor allem von der Klassik beeinflußt, ohne doch einer Richtung ganz anzugehören. Das junge Deutschland und das ausgehende 19. Jahrhundert bringen nichts Neues. Erst das 20. Jahrhundert bereichert die Stoffgeschichte wieder um interessante und wertvolle Beispiele. Inwiefern sie Ausdruck der geistigen Haltung unserer Zeit sind, wird erst die Zukunft beurteilen können.